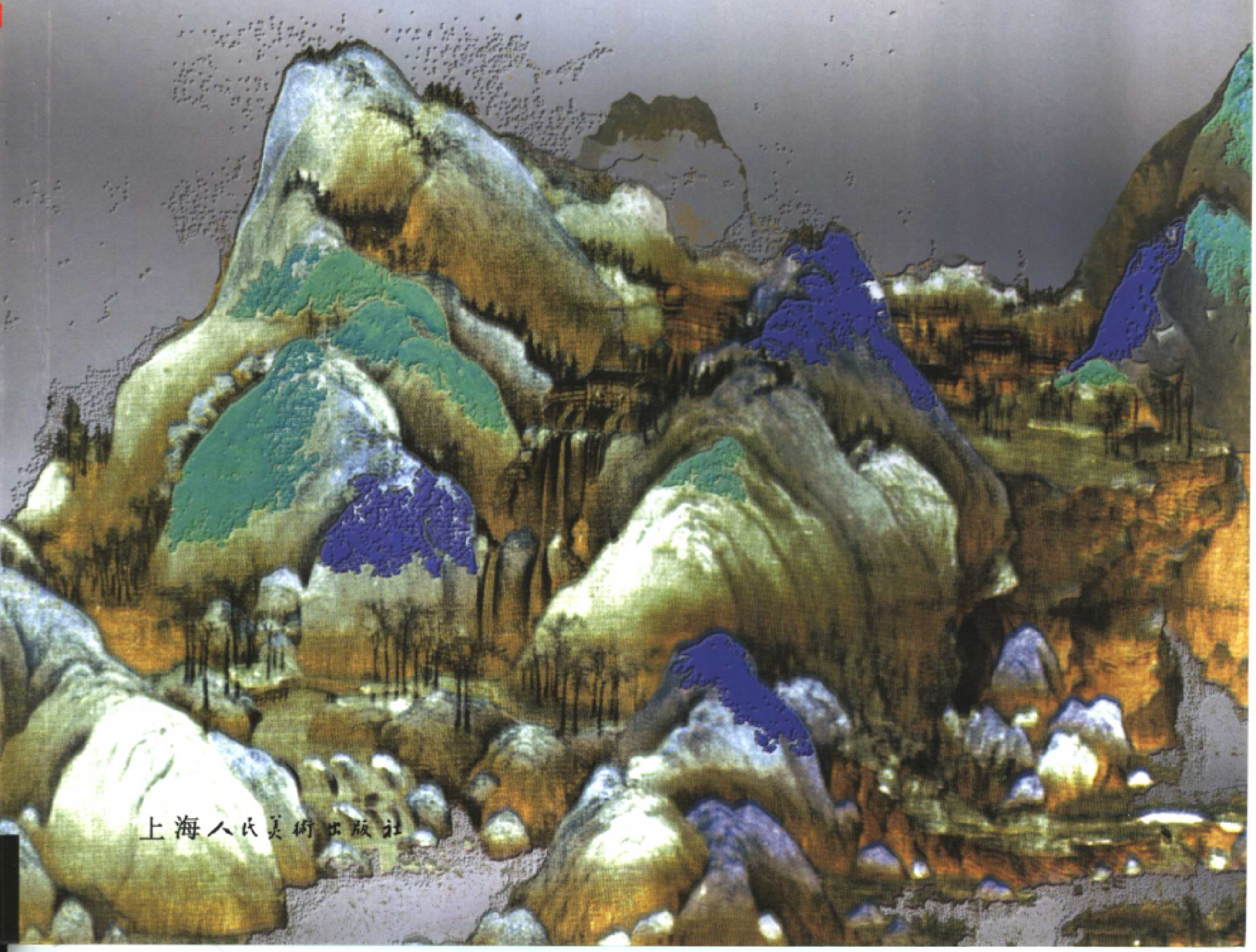
高 等 院 校 美 术 理 论 系 列 教 材

中国美术简史

孔令伟 编著



上海人民美術出版社

高等院校美术理论系列教材

已出版

艺术概论
外国美术简史
中国美术简史
艺术与设计透视学

高等院校设计理论系列教材

艺术设计概论
西方现代艺术设计简史
中国工艺美术简史

责任编辑　王　远
封面设计　曹田泉
版式设计　毛　溪


ISBN 7-5322-4212-9
9 787532 242122 >
定价：39.00 元

高 等 院 校 美 术 理 论 系 列 教 材

中国美术简史

孔令伟 编著

上海人民美术出版社

图书在版编目（CIP）数据

中国美术简史/孔令伟编著.—上海：上海人民美术出版社，2005.9
ISBN 7-5322-4212-9

Ⅰ.中… Ⅱ.孔… Ⅲ.美术史－中国－高等学校－教材 Ⅳ.J120.9

中国版本图书馆CIP数据核字（2005）第062270号

中国美术简史

编　　著：孔令伟
策划编辑：王　远
责任编辑：王　远
封面设计：曹田泉
版式设计：毛　溪
技术编辑：陆尧春
出版发行：上海人民美術出版社
（上海长乐路672弄33号）
开　　本：787×1050　1/16　11印张
印　　刷：上海市印刷十厂有限公司
版　　次：2005年9月第1版
印　　次：2005年9月第1次
印　　数：0001-4250
书　　号：ISBN7-5322-4212-9/G·172
定　　价：39.00元

序

近几年来，全国美术和设计类大学招生考试不断升温，考生人数增幅很大，一时间十分热闹。每年春季，各类媒体也会大量报道其中过程和细节，众说纷纭。我们对这种现象基本上持肯定态度，理由很简单，只要引导的方式对，的确是当今学子们就业和创业的发展方向。

随着我国现代化发展的过程，不仅美育成为大学生的人文素质建设的一大课题，而且用美的形态和应用技术丰富和提升我国人民大众的生活质量也是必然趋势。绝大多数美术院系培养学生的方向，可能越来越多的是应用型人才，而不是架上绘画或纯艺术创作人才了，这种变化带来的教学思路的调整也就是必然的了。出版社为教学服务是天职之一，而面对这种变化，首先就想到了教材的变革与调整。大学美术和设计专业在培养应用型人才的教学中，实用类、应用技术类学科内容和知识范畴成为课程的中心部分，大多数学生在校期间也会花费相当多的时间在这些内容上。为此，学校院系调整师资配置，调整课程安排，甚至调整办学模式来适合学科的发展。我社也积极配合出版了一批应用型的各门类基础教材，以满足调整的需要，其中不少教材受到学校老师和同学们的认可和好评，形成了一定的影响力。

但是，我们又和一批高校的教师和作者共同想到教材的另一个课题：美术院校的高等教育和职业教育仅仅是为了培养一批批“匠人”吗？高等教育和职业教育有什么区别呢？回答也是明确的，高等教育培养人才应该走设计师之路，开创培养有创意和创新能力的专业技术人才之路。那么高等院校的四年本科学习里，理论类和史论类的内容就绝对不能缺少，而且肯定应该是知识架构中的骨干课程。如果是偏重了应用和实践课程，忽视了理论基础的学习，是很危险的。

针对这种调整，上海人民美术出版社决定拿出两套理论类教材，充实我社的教材体系。一套《高等院校美术理论系列教材》，主要围绕美术传统基础理论进行编写；一套《高等院校设计理论系列教材》，主要围绕艺术设计类基础理论进行编写。两套教材构思一致，完全按照国家教育部教学大纲要求制定选题和课程。在策划和组稿中，我社充分注意到编纂要把知识点和学习重点的论述和安排放在首位，同时，根据现代学生的阅读习惯，把教材的可读性和图版资料互动的形式结合起来，力争以最好的图书形态克服以往理论类图书呆板的面孔，使这两套教材成为满足我们追求完美教学目的的帮手，以证明我们正在努力着。

我们期待着各位老师和学生同仁们给予支持，也给予我们批评指正。

上海人民美术出版社　社　长　李新

目　录

颜光禄云：『图载之意有三，一曰图理，卦象是也。二曰图识，字学是也。三曰图形，绘画是也。』又周官教国子以《六书》，其三曰象形，则画之意也。是故知书画异名而同体也。洎乎有虞作绘，绘画明焉。既就彰施，仍深比象，于是礼乐大阐，教化由兴，故能揖让而天下治。焕乎而词章备。《广雅》云：『画，类也。』《尔雅》云：『画，形也。』《说文》云：『画，畛也，象田畛畔，所以画也。』《释名》云：『画，挂也，以彩色挂物象也。』

——唐·张彦远《历代名画记》

第一章 神话与考古材料的搏斗——上古艺术

第一章　神话与考古材料的搏斗
——上古艺术

长期以来，中国一直被欧洲世界称作Cathy，而不是她自称的“中国”(Middle Kingdom 或Central Kingdom)。17－18世纪以后，以传教士为主体的西方知识群体对中国文化的兴趣越来越浓厚，他们从自己的知识结构出发，对中华民族及其文化起源问题进行了讨论。对于信仰基督教的历史学家来讲，他们十分熟悉埃及、波斯的“东方文明”，并轻易地把这些文明纳入到世界历史之中。但对于中国的历史，他们却感到手足无措，中国的主流文化和基督教没有丝毫瓜葛，在讨论中国历史问题时，基督教文化一源论的世界观受到了严重的质疑和挑战。

在基督教的历史学框架中，中国文化是无法解释的。宗教改革之后，信仰新教的西方历史学者的历史观开始逐渐发生变化，以圣经为核心的编年史开始被古代、近代和现代（文艺复兴之后）的三分法取代，只有通过这种形式，中国的历史才可能在时间上和西方的历史相互对应、比较。降至19世纪，随着西方世界对东方的“再发现”，东方世界的历史也具有了新的价值。远东的人群并不是像西方人坚持认为的那样，是诺亚的子孙后裔，而远东，特别是中国那源远流长、从未间断的历史文化也足以证明东方世界的古代历史并不是通向基督教世界的“前厅”。

然而，在对中国的理解上，基督教历史学家的观点仍然在起主导作用。19世纪的西方历史学家追求“科学”的历史观，但他们仍然拒绝将中国与其他国家进行比较。兰克（Leopold von Rank）在其《世界史讲演录》中就把中国排除在历史之外，因为他像黑格尔那样坚持认为东方处在一种永恒停滞的状态，印度和中国人生活在“自然历史”(Naturgeschichte）中，换句话讲，这种“停滞的”生活没有历史可言。中国的材料在他看来大多是神话式的，是不可靠的。而对于布克哈特（Jakob Burckhardt）这样的历史学家而言，这些文明恰恰有可能“遮掩”源自希腊、罗马的古典传统的耀眼的光芒。

关于中华文明的渊源，西方世界主要有埃及说、巴比伦说、印度说、中亚说等几种流行说法，这些说法一般泛称“中国文化西来说”。近代以来，西方的科学考古学家正是在这样一个框架下展开了对中国史前文化、史前艺术的研究。中国的文献典籍浩如烟海，但在上古史和史前史上却几乎是空白，正是在这个领域，东西方学者展开了激烈的交锋。瑞典人安特生根据在华北一带考古发掘所获得的资料，认为黄河流域的彩陶文化与中亚的安诺（Anau）以及南俄罗斯的特里波利（Tripolje）等处的彩陶相类似，进而认为中国文化是从西亚移入的。以此为起点，中国的史前史研究开始受到国内考古学界、历史学界的高度关注，如李济先生就说：“现代中国新史学最大的公案是中国文化的原始问题。”

第一节　田野考古与史前艺术史

一 神话与考古材料的搏斗

在李济、梁思永及其身后新一代中国考古学家的努力下，中国的史前文化研究取得了一系列重大的成就，这些研究最后集中在三个问题上，一是中国和西亚史前文明到底是什么关系？二是考古材料所示的中国早期文明的真实面目是什么？三是在中国史籍和民间传说中长久流传的神话故事与地下考古材料能否相互对应？在这三点中，神话问题最具有文化史意义。

在文字记载的历史出现之前，上古文化只能在遗物和神话故事这两种载体中存身，神话和遗物一软一硬，二者能不能结合、如何结合就成了一个有趣的问题。例如，古代文人提及“雷公弃斧”的故事时，心中就一直充满了困惑。唐代封演在其《封氏闻见记·霹雳》中说：

> 人间往往见细石，赤色，形如小斧，谓之霹雳斧。云被霹雳处，皆得此物。……盛宏之《荆州记》亦载南中雷神，……然则俗传霹雳之石，其信然乎？夫雷者，阴阳薄触之为耳。激怒尤盛，或当其冲，则谓之霹雳。若以为神道谴怒，而降之罚，又何待一拳之石，以成其威耶？

而近代西方却出现了对“神话”充满自信的例子：1871 年，考古学家海因里希·谢里曼发掘了特洛伊遗址，找到了安纳托利亚和地中海文明之间的联系，也找到了阿迦门农王的尸骨和黄金面具，为荷马的史诗《伊利亚特》添了光彩。

盘古开天辟地、夸父化身山河、伏羲女娲、三皇五帝、蚩尤、《山海经》的传说不伦不类、荒诞不经，可是在特洛伊古城发现之前，《荷马史诗》又何尝不是如此呢？如果没有考古研究，没有地下材料，神话永远是神话，甚至连信史也会牵连受累。但如果没有神话和传世文献的整合作用，再多的材料也只是碎片，或被整合到西方的人类学标本储藏室里。

因此，通过考古材料释证、拷问上古神话故事就成了很多学者感兴趣的问题——历史学家称之为“历史神话化与神话历史化”两种不同观点的冲突。目前，考古学家通过已有的考古发现对上古文化大致作了五个分期，而这五个时期的考古遗存恰恰和传说中的古史相互纠缠，若即若离，因此不少民族学家、历史学家努力去填补缝合二者之间的裂缝。

历史学家杨宽先生就留意过这类问题。他谈到了神话传说上的所谓“史影”或历史背景，并说：“吾人证夏以上古史传说之出于神话，非谓古帝王尽为神而非人

彩陶

我国新石器时代的仰韶文化和马家窑文化的彩陶可代表当时彩陶艺术的最高水平。仰韶文化可分为半坡型和庙底沟型，半坡型彩陶多用墨彩绘制，流行施内彩，动物图案发达，几何纹样也很丰富。动物纹的陶器有人面鱼纹彩陶盆、四鹿纹彩陶盆等；几何纹主要有宽带纹、三角纹、斜线纹、网纹、波折纹等。庙底沟型彩陶一般用墨彩绘制，个别用红彩或红墨两色，彩绘多施于器物的外部和口沿。动物纹样不多，有鸟纹、蛙纹、人面蛙身纹、水鸟、鱼纹等。庙底沟型彩陶以花瓣纹最富特色。

中国上古文化的五个分期

新石器时代文化——以裴李岗、老官台等遗址为代表
（约 7000—4900 B. C.）

仰韶文化
（约 5000—3000B. C.）

龙山文化
（约 3000—2300B. C.）

二里头文化
（约 2200—1600B. C.）

殷商二里冈和殷墟期文化
（约 1600—1000B. C.）


图1-1


图1-2


图1-3


图1-4

图1-1　舞蹈纹彩陶盆
新石器时代　陶质彩绘
器高14.1厘米　中国历史博物馆藏

图1-2　彩陶人面鱼纹盆
半坡类型　半坡遗址博物馆藏

图1-3　彩陶瓶鲵鱼纹
新石器时代　仰韶文化庙底沟类型
高38厘米　口径6.8厘米

图1-4　兽面纹壶
新石器时代　临潼姜寨出土

也。盖古史传说固多出于神话，而神话之来源有纯出幻想者，亦有真实历史为之背景者。吾国古史传说，如盘古之出于犬戎传说之讹变，泰皇、天皇、地皇之出于'太一'与天地阴阳之哲理，黄帝出于'皇帝'之音变，本为上帝之通名，此皆纯出虚构。至若帝俊、帝喾、太皞、帝舜之为殷人东夷之上帝及祖先神话，少皞、羿契之为殷人东夷之后土及祖先神话，益、句芒之为东夷之鸟神及祖先神话，鲧、共工、玄冥之为殷人东夷之河伯神话，朱明、昭明、祝融、丹朱、驩兜之为殷人东夷之火正神话，王亥之为殷人东夷之畜牧神神话；又若颛顼、尧之为周人西戎之上帝及祖先神话，禹、句龙之为西戎之后土及祖先神话；则皆由于原始神话分化演变而成者，固不免有原始社会之史影存乎其间。然此类亦仅为殷周东西两氏族原始社会之史影而已，乌有所谓三皇、五帝、唐、虞、夏等朝代之古史系统哉？"①

在考古材料和神话故事的搏斗过程中，中国史前文化、上古文化又呈现出了和传统历史文献迥然不同的面容。例如，张光直先生就从神话学和美术史的研究入手，对商周两代神话及美术中所见动物形象作了解释。他认为："在商周之早期，神话中的动物的功能，发挥在人的世界与祖先及神的世界之沟通上……在古代的中国，作为与死去的祖先之沟通的占卜术，是靠动物骨骼的助力而施行的。礼乐铜器在当时显然用于祖先崇拜的仪式，而且与死去参加祖先的行列的人一起埋葬。因此，这些铜器上之铸刻着作为人的世界与祖先及神的世界之沟通的媒介的神话性的动物花纹，毋宁说是很不难理解的现象。"②上古流传的植物、动物图案显然是美术史中的一个重要问题，有人用西方的"图腾"理论解释，也有学者用中国上古普遍存在的巫术文化进行解析。张光直先生便是从后一个角度进行观察，他认为动物是知通天地的巫觋使用的工具之一，因此，商周礼器上面充满了饕餮、肥遗、夔龙一类的神话动物。除此之外，巫师借以通天地的工具还有神山、树木、歌舞、音乐及各种药酒。张光直还通过九鼎传说，详细阐述了古代艺术在政治上的重要性，讨论了萨满教在古代政权形成过程中的作用，张光直先生的讨论给我们带来了很大的启发。

作为美术史读物，本书在此只关注史前艺术的两个问题：一个是图案、纹饰的发展，一个是器型的流变。

二 从老官台到仰韶

黄河上、中游是彩陶繁盛的地区。中国最早的彩陶文化是在黄河中游陕西省华县发现的老官台文化，经碳14测定年代为距今8000年左右。而世界上目前发现较早含有彩陶的文化是两河流域的耶莫有陶文化（距今8080-7586年）和哈孙纳文化

① 《古史辨》第七册上编。

② 参阅张光直.《商周神话与美术中所见人与动物关系之演变》.《中国青铜时代》.



图 1–5



图 1–6

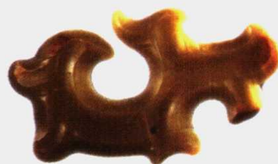


图 1–7



图 1–8

(距今 7980–7281 年)，和中国彩陶出现的年代大致相当。老官台文化陶器的陶质为夹细砂褐红陶，器型以三足圜底器为特征，花纹为宽带纹和富有标志性的内彩纹。

继老官台文化发展起来的是仰韶文化，包括早期的半坡类型，距今 6000 年左右，之后又经过了庙底沟、石岭下、马家窑、半山、马厂等发展阶段，出现了彩陶的繁荣。

半坡彩陶不施陶衣，多以黑色单彩绘花纹。彩陶中象生性花纹较多，动物纹以鱼为主，人物纹只绘人面而无全身，而且人面多和鱼纹结合在一起。其动物图像有鹿、鼋（亦称蛙或龟）、鱼和鸟。在图案上以鱼纹数量最多，贯串于半坡类型文化始终。另外，人面纹也是半坡类型彩陶文化的特色纹样。

仰韶文化中期为庙底沟类型彩陶文化，距今约 6000 年，主要分布在陕西、山西、河南三省交界处。庙底沟早期彩陶以自然形的鸟纹为主。马家窑类型是仰韶文化在甘肃、青海的变体和发展。马家窑文化分为四个类型：石岭下型、马家窑型、半山型、马厂型。石岭下类型距今 5000 年左右，分布在甘肃省东部。石岭下类型的彩陶以鲵鱼纹最有特色。在与石岭下类型年代大致相当的大地湾四期遗址中，还出土过一件绘双兽相斗的彩陶罐，比较罕见①。另外，大地湾仰韶晚期居址还发现了地画，用途不详。马家窑型距今约 5000–4500 年之间，主要分布在甘肃省中部和青海省东北部。马家窑类型的彩陶花纹中，有少量的具有绘画性的图像。有的彩陶盆内的中央画着团鱼纹（亦称蛙纹），有的是人面鱼身纹。在青海省大通县上孙家寨清理的一座马家窑类型墓葬中，还出土了一件舞蹈纹彩陶盆。半山和马厂类型距今 4000 年左右，彩陶花纹以几何形纹为主。

除黄河中、上游地区以外，其他地区的新石器时代文化的彩陶还有浙江沿海宁绍地区的河姆渡一期文化和长江下游的马家浜文化、青莲岗文化，距今将近 7000 年。但这些地区的陶器工艺主要向陶器的硬度和印纹方面发展，在花纹绘制上发展缓慢。另外还有分布在西辽河流域的石棚山类型，距今 4000 多年。

鹳鱼石斧缸

新石器时代陶质彩绘，器高47厘米、口径32.7厘米。1978年河南省临汝县阎村出土，属新石器时代仰韶文化类型（河南省博物馆藏）。画面高 37 厘米，宽 44 厘米，占满了筒形腹部的一半，是目前彩陶上仅见的大幅画面。鸟有长喙、高脚、短尾，通体白羽。在鹳鸟的前方，画着一把立置的长斧，斧柄上绘着 X 状标号，是象征着权威的器物。

图 1–5　跽坐妇好墓玉人
高 7 厘米　中国社科院考古所藏

图 1–6　玉兽形玦
龙山文化　辽宁省建平县采集
辽宁省博物馆藏

图 1–7　玉勾云鸟形珮
红山文化　长 16 厘米
天津市文化局文物处藏

图 1–8　鹳鱼石斧缸

① 在讨论殷商图案时，李济曾谈到过两个例子，一是侯家庄帝王陵墓 HPKM1001 大墓椁顶一种“肥遗”怪兽图案，另一种在木雕残片中发现的母题是一对老虎的图形，他说这些都源于美索不达米亚，并称“中国在纪元前二千年或更早时期和西方文明接触的最有趣的证据，是从陶器的形制上得到的。”


图1-9


图1-10


图1-11

三 龙山

在距今四五千年间，黄河、长江下游地区的彩陶开始衰退，大汶口晚期和良渚文化的彩陶也都逐渐衰退。而中原和关中地区的彩陶分别经秦王寨、大司空村、半坡上层等类型也先后趋于衰亡。

黄河下游地区随着蛋壳陶和黑陶的大量出现，彩陶逐渐衰亡，进入了以素陶为主的龙山文化时期。龙山文化泛指中国黄河中、下游地区约当新石器时代晚期的一类文化遗存。因1928年由吴金鼎首先在山东省章丘县龙山镇城子崖发现而命名。1930—1931年考古学家对龙山镇城子崖遗址进行了发掘。其下层存在轮制黑陶和蛋壳黑陶，所以最初称为“黑陶文化”。它被认为是起源于东方而与仰韶文化不同系统的遗存，不久即被命名为龙山文化。1931年，梁思永在河南安阳后冈遗址第一次发现了小屯（商代）、龙山、仰韶三种文化上下依次堆积的“三叠层”，明确了三者的相对年代关系。此后有人提出龙山文化是中国文明的史前期之一，并认为后冈的龙山文化是商文化的直接前驱。

蛋壳黑陶是龙山文化的标志，而带有礼器性质的彩绘陶的出现可能是龙山文化崛起、扩张的一个标志[①]。“陶寺文化”是龙山文化高度发达的例证。

陶寺文化在上古史研究上意义非凡，有些学者还将陶寺同传说中的唐尧联系在一起，大胆认定它就是唐尧部族的文化遗存。

四 夷夏东西 —— 二里头

1931年，安阳后冈三叠层发现后，梁思永比较了仰韶、龙山、小屯三种文化，他认为龙山文化和仰韶文化属于不同的文化系统，它们各自都有不同的分布地区和文化传统。仰韶文化自黄河上游向下游发展，达到河南北部的安阳县高楼庄和渑池县仰韶村之后，自黄河下游向上发展的龙山文化才侵入河南北部，先到后冈，占领了彩陶文化早期被废弃的遗址，后到仰韶村，遇到已过了鼎盛期的彩陶文化。这个观点后来变成中国史前文化东西二元对立说——被学术界广泛接受。考古学上的这种二元对立与古史上的夏西商东或“夷夏东西”的学说正相吻合。

龙山文化在陶器形制、文饰、有卜骨及存在年代方面更接近于殷商文化，而1979年发现的陶寺文化更为殷商文化提供了新的信息。那么夏文化相对成熟的形态又在哪里呢？

1959年，古史学家徐旭生在豫西进行“夏墟”调查时，在偃师市翟镇乡二里头村发现了一处大型遗址。此后，新中国三代考古学者对这一遗址进行了40多次发掘。考古发掘和研究情况表明，这里是公元前19世纪至公元前16世纪中国乃至

图1-9　玉龙
红山文化　高26厘米
内蒙古翁牛特旗博物馆藏

图1-10　蛋壳黑陶杯
龙山文化　高26.5厘米
山东日照出土　山东省博物馆藏

图1-11　良渚玉兽面琮
高29.5厘米　南京博物院藏

① 山西省襄汾县陶寺龙山文化墓地大墓中出土了一些彩绘陶，彩绘纹样以蟠龙纹为特色，以朱红色绘于陶盘内的中央，是商周青铜器中蟠龙纹的前身。

三代异同之辨

近代以来，关于三代文化的异同问题一直有着大量的争论。王国维从都邑、族类、地理等方面论证夏商文化略同，而殷周间变动剧烈，文化发生了本质的变化；傅斯年《夷夏东西说》把夏、周同夷、商视为东西对立的两方，认为商、周文化有根本区别。张光直根据新的考古遗物和研究成果，结合文献史料中所记载的三代关系，认为"三代的文化是相近的，纵然不是同一民族，至少是同一类的民族"。但同时也承认三代存在差异，认为夏、商、周三代代表相对立的政治集团，"它们彼此之间的横的关系，才是了解三代关系与三代发展的关键，同时亦是了解中国古代国家形成程序的关键"。请参考阅读《二十世纪疑古思潮》，学苑出版社，2003年7月出版。


图1—12

东亚地区最大的聚落，它拥有目前所知中国最早的宫殿建筑群、最早的青铜礼器群及青铜冶铸作坊，是迄今为止可确认的我国最早的王国都城遗址。

偃师商城被确认为是夏商王朝更替的界标，二里头遗址应为夏王朝的一处都邑，二里头文化的主体为夏文化遗存的观点逐渐为大多数学者所接受。

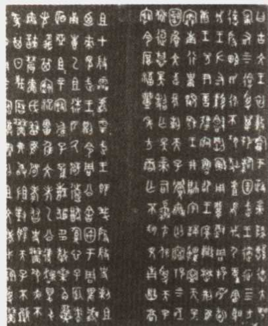
从考古实物上看，二里头文化是中国文化发生质变的重要时代。例如二里头文化中成组宫殿建筑群出现，都城开始形成，青铜器中礼乐兵器产生，文字也开始发明等等。而这些又都是商周文明所共有的。由于二里头文化有了这些因素，那就说明它和商周文明可以直接挂钩了，二里头文化即夏文明。


图1—13

第二节　器与象——三代青铜艺术

从司马迁开始，史学家们大多将夏代从大禹算起。自禹至履癸（桀），共14世、17王，前后经过了四百余年。流传至今有关夏代的史料十分匮乏，除去《史记·夏本纪》外，其余可依据的材料主要来自地下。经王国维研究后，《史记·殷本纪》中的商代世系在安阳殷墟出土的甲骨卜辞中基本得到证实，因此，很多学者认为《史记·夏本纪》中所记的夏代世系也是可信的。周代文化地上地下材料相对丰富，为信史。我们说的三代青铜艺术指的就是夏、商、西周的艺术。东周的艺术放在下一节讨论。




图1—14

三代文化是中国文化传统定型时期。就像西方人把希腊文化设定为自己的文化母体一样，传统型学者也把三代文化视为传承有绪的文化连续体。三代文化最辉煌的标记就是高度发达的青铜艺术。

张光直先生在商王庙号继承法、中国美术与占卜之关系、文明起源的比较研究等领域造诣极深，对于三代青铜艺术有深刻的认识。他说："三代各代都有一个永恒不变的'圣都'，也各有若干迁徙行走的'俗都'。圣都是先祖宗庙的永恒基地，而俗都虽也是举行日常祭仪所在，却主要是王的政、经、军的领导中心。圣都不变，缘故容易推断。而俗都屡变，则以追寻青铜矿源为主要的因素。"三代都城的分布区与铜锡矿的分布区几乎完全吻合，而追逐铜锡矿源之目的正是为了制造青

图1—12　三牙玉璧
龙山文化　径4.3厘米
天津市文化局文物处藏

图1—13　商涂朱牛骨刻辞

图1—14　史墙盘及铭文
西周　高22.5厘米
周原扶风文物管理所藏


图 1–15

铜器，所谓“国之大事，唯祀与戎”，祭奠和战争都与当时最贵重的青铜紧密相关。实用之外，青铜器还是把信仰和礼俗固化、制度化的重要手段，青铜器的器型、铭文、图案在此非常重要。

从实物上看，中国大件青铜器出现在夏代晚期（考古学文化的二里头时期），在商代前期（二里冈时期）和商代后期（殷墟文化时期）开始出现气象恢宏的整套青铜器。进入西周、东周时期，具有长篇铭记的青铜器大量出现。

宋人赵希鹄《洞天清录·集古钟鼎彝器辨》描述三代铜器说：

> 夏尚忠，商尚质，周尚文。其制器亦然。商器质素无文，周器雕篆细密，此固一定不易之论。而夏器独不然。余尝见夏雕戈，于铜上相嵌以金，其细如发。


图 1–16

三代青铜器包括生产工具、武器、车马上的青铜构件、饰件及装饰品、礼器等。青铜礼器又称彝器，是用于祭祀、宴飨、朝聘、征伐及丧葬等礼仪活动的用器。（详见下表）

礼器、食器图案多有劝诫之意。饕餮贪渎、虺虫争食相残类的图像在食器上长久沿用就是一个例子。西周之后，青铜器在器形、题材上还有复杂的等级系统。对于历史学家而言，对青铜礼器的纹饰、器型研究是一个重要的问题。郭沫若先生《彝器形象学试探》（1934 年，附于《两周金文辞大系图录考释》）曾作过讨论。

表格一　青铜礼器分类

食器	包括鼎、鬲、甗、簋、簠、盨、敦、豆等。 鼎是最重要的礼器。《春秋公羊传》何休注：天子用 9 鼎，诸侯用 7 鼎、卿大夫用 5 鼎、士用 3 鼎或 1 鼎。在考古发现中，奇数的列鼎往往与偶数的盛黍稷的簋配合使用。即 9 鼎与 8 簋相配、7 鼎与 6 簋相配等。
酒器	包括饮酒器爵、斝、觚、觯、觥及盛酒器尊、卣、壶、罍、方彝等。西周中期以后青铜饮酒器大为减少。
水器	包括盘、盉、匜、鉴等。
乐器	包括铙、钟（包括甬钟、钮钟与镈）、鼓等。


图 1–17

现在看来，风格、母题之外，图像的精神意义也需要认真对待，特别是风格、母题变化背后的观念变化，二者的互动关系等等更是需要认真省察。李泽厚先生在《美的历程》中希望能对三代礼器给出整体性的文化史解释，但他的工具、框架为黑格尔美学，故解释上多有不贴切之处。对于现代学者而言，青铜器研究颇具挑战性，因为这除了西方的科学方法之外，还牵涉到金石学传统的接续问题。

器型问题可能更为复杂。《周易·系辞传》说：

图 1–15　人面铜方鼎
商后期　高 38.5 厘米
湖南省博物馆藏

图 1–16　束腰爵
夏代晚期　上海博物馆藏

图 1–17　曾侯乙编钟人形器座
战国早期　湖北省博物馆藏

《易》有圣人之道四焉：以言者尚其辞，以动者尚其变，以制器者尚其象，以卜筮者尚其占。


图 1–18

制器尚象牵涉到上古造型思维的问题，举凡耒耜、舟楫、服牛乘马、臼杵、棺椁、书契的制作都和这个思维传统密切相关。而制器尚象更是历代工部执事者的工作原则。[1]但是，近代以来，制器尚象的含义开始成了一个问题。顾颉刚认为：《系辞传》把制器都归于圣人看了卦象而制作的，这不合逻辑。这等于把一切


图 1–19


图 1–20

表格二 青铜器器型

鼎	盛肉器。大多圆腹、两耳、三足，也有四足的方鼎。
鬲	盛器。一般为侈口、三空足。
甗	蒸煮器。全器分上、下两部分，上部为甑，置食物，下部为鬲，置水。 甑与鬲之间有一铜片，叫做箄，上有通蒸气的十字孔或直线孔。
角	饮酒器。形似爵，前后都有尾，无两柱。有的有盖。
斝	温酒器。形状像爵，有三足、两柱、一鋬。
觚	饮酒器。长身、侈口、口和底均呈喇叭状。
觯(zhi，音志)	饮酒器。圆腹、侈口、圈足、形似小瓶，大多数有盖。
觥	酒器。椭圆形腹或方形腹，圈足或四足，有流和鋬，盖呈兽头形。
尊	盛酒器。形似觚，中部较粗，口径较小，亦有方形。
卣(you，音有)	酒器。椭圆口，深腹，圈足，有盖和提梁。
盉(he，音和)	盛酒器，或调和酒水的器具。深圆口，有盖，前有流，后有鋬，下有三足或四足。
方彝	盛酒器。高方身，有盖，盖形似屋顶，且有钮。
勺	取酒器。一般作短圆筒形，旁有柄。
罍	盛酒、水器。有方形和圆形两种形式。
壶	盛酒或盛水器。有圆形、方形、扁形和瓠形等多种形状。
盘	盛水或承接水。多是圆形，浅腹，有圈足或三足，有的还有流。
匜(yi，音仪)	盥洗用具。形椭圆，三足或四足，前有流，后有鋬，有的带盖。
盂	盛器。侈口、深腹、圈足，有附耳。
簋(gui，音轨)	一般为圆腹、侈口、圈足，有二耳。
簠(fu，音甫)	盛器。长方形，口外侈，四短足，有盖。
盨(xu，音须)	盛黍、稷、稻、粱用。椭圆形，敛口，二耳，圈足，有盖。
敦	盛黍、稷、稻、粱用。三短足、圆腹、二环耳，有盖。
豆	盛器。上有盘，下有长握，有圈足，多有盖。
爵	饮酒器。圆腹前有流，后有尾，旁有鋬（把手）

青铜器的器型是从史前陶器流演而来。民国时期，顾颉刚先生在地质陈列所参观古陶器时就作过这个结论。对于青铜器的器型、纹饰，宋人多有研究，他们所定的很多名称到今天还在沿用。

① 例如北宋英宗朝，谥赠工部侍郎陈希亮有《制器尚象论十二篇》。陈希亮事见《宋史·列传第五十七》。

图 1–18 何尊
西周早期 高 38.8 厘米
宝鸡市博物馆藏

图 1–19 公卣
西周早期 高 23.5 厘米
安徽省博物馆藏

图 1–20 鸟盖铜壶
战国中晚期 高 37.5 厘米
陕西省博物馆藏



端方与柉禁

端方（1861—1911）中国清末金石学家。字午桥，号陶斋。西周青铜柉禁在历代青铜器中属上乘佳品。柉禁，包括附列其上的卣、觚、爵、角、尊等12件青铜酒器最早就是由他收购（现藏美国纽约大都会艺术博物馆）。光绪三十四年（1908），端方《陶斋吉金录》8卷问世，书中收录了自商周至六朝隋唐时期的青铜礼器、兵器、权量、造像等359件，其中包括青铜柉禁、克鼎、攸从鼎、颂、谏、师卣等。


图1—21


图1—22


图1—23

文明都归于易卦，而易卦又归于圣人所画，圣人由卦形而悟出新器具，这是莫须有的事。造船一定是看了木头浮在水面而想起的，不是看了涣卦的结果。胡适认为：观象制器是一种文化起源的学说。所谓观象，只是象而已，并不专指卦象。卦象只是物象的符号，见物而起意象，触类而长之。若不依据历史上器物发明的程序，乃责数千年前的人见了火上水下的卦象何以不发明汽船，这是违背历史发展程序的。瓦特见水壶盖冲动，乃想到蒸气之力，这就是观象制器；牛顿见苹果落地，乃想到万有引力，这也是观象制器，同样是有象而后制器。

这样一来，观象就有两义了，一为卦象，二是自然之象。古人多谈卦象，近人多言自然之象。但是，二者其实不应该有矛盾，易辞、卦象是思维方法的提示，在看似无关的事类中找到联系，受到启发，而不是从不可逆的定理、法则出发测定事理①。其思考方法是事类连属、比类联想。

从青铜器型来看，其思考方法基本上是大器用犀、象、兕、牛，小器用鱼、雁。器脚、器座因势利导，随事类赋形。这种造型思维在两河流域、古希腊同样常见，但其传统在基督教兴起后受到了改造、破坏。而中国器象连类的造型思维却一直流传至今，时时对各类“现代设计”发生影响。

三代礼器的意义在宋以后得到了升华，成了正统、道统的象征。宋代统治者考正乐律、仿制礼器的复古之风直接导致了古器物学的繁荣。儒学大师吕大临编订的《考古图》当为此种风气之产物。“观其器、颂其言”，则古圣先贤仿佛重新复活。今天，青铜时代虽然早已成为历史，但青铜器背后的生命活力依然跃动于民族的血脉之中。

图1—21　玉鸟纹刀
西周早期　长13.6厘米
德州市文化局藏

图1—22　象牙雕饕餮纹杯
商　中国历史博物馆藏

图1—23　龙纹铜觥
商后期　高18.8厘米　长24.1厘米
传陕西榆林出土　首都博物馆藏

① 杨振宁先生说，徐光启在翻译了欧几里德《几何原本》后了解到，推演法的一个精髓就是欲前后更置之不可得。就是一条一条推论不能次序颠倒。其实，比类联想是思考方法，次序井然是工作方法，在这一点上，东西方并无根本差异。

青铜之外，玉器、车服旗章、骨刻牙雕、甲骨文、金文亦是上古文化的重要元素，限于篇幅，此处不作展开，请适当参看附图及说明文字。

表格三 青铜器纹饰

饕餮纹：亦称“兽面纹”。青铜器上常见的装饰纹样。《吕氏春秋·先识览》：“周鼎著饕餮，有首无身，食人未咽害及其身……”商代至西周时常作为器物上的主题纹饰，多衬以云雷纹。自宋代宣和时的《博古图录》称此类纹饰为饕餮纹后，历代沿用这一名称。

龙纹：《考工记·画缋之事》谓：“水以龙，火以圜。”在青铜水器中，龙的形象多有出现。根据龙纹的结体大致可分为爬行龙纹、卷龙纹、交龙纹、两头龙纹和双体龙纹几种。自宋代以来的著录中，在青铜器上，凡表现为一爪龙的纹饰，又被称为“夔纹”或“夔龙纹”。

爬龙：通常为龙的侧面形象，作爬行状，龙头张口，额顶有角，中段为躯干，下有一足、二足或仅有鳍足，甚至无足。盛行于商末和西周时期。

卷龙：首尾相接，或者呈螺旋蟠卷状，常饰于盘的中心。《仪礼·玉藻》：“龙卷以祭。”郑玄注：“画龙于衣。”孔颖达疏：“龙卷以祭者，卷谓卷曲，画此龙形卷曲于衣，以祭宗庙。”

双体龙：亦称“双尾龙纹”。其状以龙头为中心，躯干向两侧展开。盛行于商末周初。大多施于方彝或方鼎口沿上。

交龙纹：《周礼·春官·司常》：“王建大常，诸侯建旗。”郑玄注：“诸侯画交龙，一象其升朝，一象其下复也。”交龙为龙交缠的图像，盛行于春秋晚期至战国早期。

夔纹：《说文·夂部》：“夔，神也，如龙一足。”有的夔纹已发展为几何图形化的装饰，变化很大。常见的有身作两岐，或身作对角线，两端各有一夔首。盛行于商和西周前期。

蛇纹：有三角形或圆三角形的头部，一对突出的大圆眼，体有鳞节，呈卷曲长条形，见于商代青铜器上。商末周初的蛇纹，大多是单个排列。

蟠虺纹：“虫有虺者，一身两口，争食相龁也。遂相杀，因自杀。”蟠虺纹以蟠屈的小蛇形象构成几何图形。盛行于春秋战国。

蟠螭纹：螭是传说中一种没有角的龙，卷尾，蟠屈。盛行于春秋战国。

鸟纹：鸟长翎垂尾或长尾上卷，作前视或回首状。在青铜器上大多作对称排列。良渚文化玉琮上已有明确的鸟纹。青铜器上最早出现的是二里冈期的变形鸟纹。殷墟时期已有鸟纹作为主要纹饰。西周早期一直到春秋时期，鸟纹大量出现，商代鸟纹多短尾，西周鸟纹多长尾高冠。鸟纹包括凤纹、鸱枭纹、鸾纹及成群排列的雁纹等。

饕餮

《左传·文十八年》说：“缙云氏有不才子，贪于饮食，冒于货贿，侵欲崇侈，不可盈厌，聚敛积实，不知纪极，不分孤寡，不恤贫匮。天下之民以此三凶，谓之‘饕餮’。”《史记·五帝本纪》孔安国注云：“缙云氏之后为诸侯，号饕餮。”《神异经·西荒经》“西方荒中有人，面目手足皆人形，而胳下有翼，不能飞，为人饕餮，淫逸无理，名曰苗民”；“西南方有人焉，身多毛，头上戴豕，贪如狼恶，好自积财，而不食人谷，强者夺老弱，畏群而击单。名曰饕餮”；“饕餮，兽名，身如牛，人面，目在腋下，食人”；《山海经·北山经》亦说：“钩吾之山……兽焉，其状羊身而人面，其目在腋下，虎齿人爪，其音如婴儿，名曰狍鸮。”郭璞注言：“为物贪婪，食人未尽，还害其身……《左传》所谓饕餮是也。”



图 1—24



图 1—25

图 1—24 嵌绿松石饕餮纹铜牌饰
夏代 长 14.2 厘米 宽 9.8 厘米
社科院考古所洛阳工作队藏

图 1—25 鸟纹示例

第三节　瑰丽绚烂的春秋、战国艺术


图1-26


图1-27

从公元前770年（周平王元年）周室东迁洛邑到公元前476年（周敬王44年），这一阶段的历史大体与孔子所修订的《春秋》年代（前722年－前481年）相当，所以历史上称作“春秋时期”。

周室东迁后，“礼乐征伐自天子出”的制度开始崩溃，社会进入了一个动乱的时代。西戎占据了西周旧地，居住在今山西、陕西北部，河北西北部以及内蒙古等广大地区的狄族也逐渐向内地发展，威胁着中原的安全；居住在今河北东北部、东北地区的山戎与齐、燕等国多次发生战争。南方地区江汉流域的荆楚降服了周边诸部，势力迅速膨胀，不断向黄河流域争夺土地。

春秋至战国是一个尊王攘夷和不断复仇、争霸的乱世。就在这个时代，个人的力量、各类地方势力得到了最大限度的膨胀，这种突然勃发的力量在文化史上留下了鲜明的印记。

车服旗章、明堂画壁①是春秋战国时代美术的大宗，钟、鼓、鼎、彝、旗、常、衣、裳等都用丰富的纹样进行装饰。另外，由于毛笔、帛、墨的使用②，绘画得到了大踏步的发展。这种进步在文献和考古实物上都可以找到影子。韩非子在《外储说左上》中记载了一则齐王与客论画的故事：

> 客有为齐王画者。齐王问曰：“画孰最难者？”曰：“犬马最难。”“孰最易者？”曰：“鬼魅最易。夫犬马，人所知也，旦暮罄（见）于前，不可类（完全像）之，故难。鬼魅，无形者，不罄于前，故易之也。”

《韩非子·外储说左上》还记载了另一个故事：

> 客有为周君画荚者，三年而成。君观之，与髹荚者同状，周君大怒。画荚者曰：“筑十版之墙，凿八尺之牖，而以日始出时，加之其上而观。”周君为之，望见其状，尽成龙蛇禽兽车马，万物之状备具，周君大悦。（《韩非子集释》，陈奇猷校注，上海人民出版社，1974年版。）

当然，最有名的例子是“解衣般礴”的故事。《庄子·外篇·田子方》：

> 宋元君将画图，众史皆至，受揖而立，舐笔和墨，在外者半。有一史后至者，儃儃然不趋，受揖不立，因之舍。公使人视之，则解衣般礴，臝。君曰：“可矣，是真画者也。”

绘画之外，铜器、玺印、玉器、漆器在春秋战国时代大放异彩，如《考工记》所记载者，多为春秋战国工艺技术实录。

图1-26　玉虎形璜
春秋晚期　高14.6厘米　长14.6厘米
河南省文物研究所藏

图1-27　莲鹤方壶
春秋中期　高118厘米
故宫博物院藏

① 《孔子家语》记载：“孔子观乎明堂，睹四门墉，有尧舜之容，桀纣之像，而各有善恶之状，兴废之诫焉。”
② 关于笔，《诗经·静女》：“静女其娈，贻我彤管。”在墨丸普及之前，古人多用朱砂书字、作绘。

一 北方

春秋、战国时代，北方的青铜艺术继续发展，其中出现了两个值得注意的现象，一是草原游牧民族的实用小型铜器具，如刀具、带勾、饰牌之类在中原多有流传，对汉地铜器的装饰纹样产生了影响。二是战国时代的青铜制作工艺有很大的进步，造型精巧，形制轻便适用，且多样化。除铸纹外，还出现了精细的鎏金纹和刻纹，其失蜡铸造法更为古今绝响。青铜器的花纹中有描绘现实生活的车马狩猎、水陆攻战、宴乐的图像。礼器、重器渐渐退出历史舞台。

二 荆楚

荆楚文化的崛起是春秋战国时代的重要事件，其雄奇、浪漫、瑰丽的文化直接影响了西汉。

春秋、战国时代，楚先王庙、公卿祠堂，多画天地、山川之神，古代圣贤之像。《楚辞·天问序》：

> 屈原放逐，忧心憔悴，彷徨山泽，经历陵陆，嗟号昊旻，仰天太息。见有楚先王之庙及公卿祠堂，图画天地山川神灵及圣贤怪物行事。周流罢倦，休息其下，仰见图画，因书其壁，呵而问之，以渫愤懑，舒泻愁思。

屈原的《天问》是由观庙堂画壁而生的感慨，此文被西方人誉为中国最早的一篇艺术史文献。

关于帛画实物，目前保存下来的为战国时期的楚墓帛画，长沙楚墓先后出土了两幅旌幡性质的帛画，一幅为1949年出自长沙陈家大山楚墓的人物龙凤帛画，另一幅是长沙子弹库楚墓出土的人物御龙帛画。

漆器色泽艳丽润畅，是上层贵族偏爱的日常生活用具。我国发现最早的漆器，是浙江余姚河姆渡遗址出土的一件木碗。木碗的外部有朱色涂料的生漆，造型美观，色彩鲜艳。到商、周、春秋时期，镶嵌、螺钿、彩绘漆器已达到了高度水平。许多出土的棺木漆皮尚好，并有许多彩漆雕花木板，可以代表商代漆器最高成就的当推河北台西村出土的漆器。这些漆器技艺复杂，制作考究，装饰华美。战国时期，传统漆器工艺得到长足的发展。战国漆器产量之多，品种之优，制作之精，分布之广，都远远超过了前代。较为著名的出土文物有《虎座鸟鼓架》是漆、雕、绘三者结合得非常精美的工艺品。另外，湖北江陵楚墓出土的由蛇蛙鸟兽盘结而成的《彩绘透雕小座屏》，漆、雕、绘三者有机结合，周身黑漆为地，并以朱红、灰绿、金银等色进行彩绘，造型生动，工艺精湛。用了透雕的手法，共雕了49个动物形象，大蛇20、小蛇15、青蛙两、鹿、凤凰、仙鹤各四，造型优美，自然生动。

思考题

1 神话和考古材料的关系如何？

2 青铜器主要有哪些装饰纹样？



图1—28



图1—29



图1—30



图1—31

图1—28 鹰形金冠顶
战国 内蒙古自治区博物馆藏

图1—29 猛虎噬鹿铜器座
战国中晚期 长51厘米 高21.9厘米
河北省文物研究所藏

图1—30 兽面纹瓦当
战国

图1—31 彩绘出行图胎漆奁
战国晚期 直径28厘米
湖北省博物馆藏



《天问》屈原

——选自《屈原集校注》，金开诚等注本，中华书局。

曰：

遂古之初，谁传道之？上下未形，何由考之？冥昭瞢闇，谁能极之？冯翼惟像，何以识之？明明闇闇，惟时何为？阴阳三合，何本何化？

圜则九重，孰营度之？惟兹何功，孰初作之？斡维焉系，天极焉加？八柱何当，东南何亏？九天之际，安放安属？隅隈多有，谁知其数？

天何所沓？十二焉分？日月安属？列星安陈？出自汤谷，次于蒙汜。自明及晦，所行几里？夜光何德，死则又育？厥利维何，而顾菟在腹？女歧无合，夫焉取九子？

伯强何处？惠气安在？何阖而晦？何开而明？角宿未旦，曜灵安藏？

不任汩鸿，师何以尚之？佥曰「何忧」，何不课而行之？鸱龟曳衔，鲧何听焉？顺欲成功，帝何刑焉？永遏在羽山，夫何三年不施？伯禹愎鲧，夫何以变化？纂就前绪，遂成考功。何续初继业，而厥谋不同？洪泉极深，何以窴之？地方九则，何以坟之？河海应龙？何画何历？鲧何所营？禹何所成？康回冯怒，坠何故以东南倾？

九州安错？川谷何洿？东流不溢，孰知其故？东西南北，其修孰多？南北顺堕，其衍几何？昆仑县圃，其尻安在？增城九重，其高几里？四方之门，其谁从焉？西北辟启，何气通焉？日安不到？烛龙何照？羲和之未扬，若华何光？何所冬暖？何所夏寒？焉有石林？何兽能言？焉有虬龙，负熊以游？雄虺九首，儵忽焉在？何所不死？长人何守？靡蓱九衢，枲华安居？灵蛇吞象，厥大何如？黑水、玄趾，三危安在？延年不死，寿何所止？鲮鱼何所？鬿焉处？羿焉弹日？乌焉解羽？

禹之力献功，降省下土四方。焉得彼涂山女，而通之于台桑？闵妃匹合，厥身是继。胡为嗜不同味，而快朝饱？

启代益作后，卒然离蠥。何启惟忧，而能拘是达？皆归射鞠，而无害厥躬。何后益作革，而禹播降？启棘宾商，《九辩》《九歌》。何勤子屠母，而死分竟地？

帝降夷羿，革孽夏民。胡射夫河伯，而妻彼雒嫔？冯珧利决，封豨是射。何献蒸肉之膏，而后帝不若？浞娶纯狐，眩妻爰谋。何羿之射革，而交吞揆之？阻穷西征，岩何越焉？化为黄熊，巫何活焉？

咸播秬黍，莆雚是营。何由并投，而鲧疾修盈？

白蜺婴茀，胡为此堂？安得夫良药，不能固臧？

天式从横，阳离爰死。大鸟何鸣，夫焉丧厥体？□号起雨，何以兴之？撰体协胁，鹿何膺之？鳌戴山抃，何以安之？释舟陵行，何以迁之？

惟浇在户，何求于嫂？何少康逐犬，而颠陨厥首？女歧缝裳，而馆同爰止。何颠易厥首，而亲以逢殆？汤谋易旅，何以厚之？覆舟斟寻，何道取之？

桀伐蒙山，何所得焉？妹嬉何肆，汤何殛焉？舜闵在家，父何以鳏？尧不姚告，二女何亲？厥萌在初，何所亿焉？璜台十成，谁所极焉？登立为帝，孰道尚之？女娲有体，孰制匠之？舜服厥弟，终然为害。何肆犬体，而厥身不危败？吴获迄古，南岳是止。孰期去斯，得两男子？

缘鹄饰玉，后帝是飨。何承谋夏桀，终以灭丧？帝乃降观，下逢伊挚。何条放致罚，而黎服大说？

简狄在台，喾何宜？玄鸟致贻，女何喜？该秉季德，厥父是臧。胡终弊于有扈，牧夫牛羊？干协时舞，何以怀之？平胁曼肤，何以肥之？有扈牧竖，云何而逢？击床先出，其命何从？

恒秉季德，焉得夫朴牛？何往营班禄，不但还来？

昏微遵迹，有狄不宁。何繁鸟萃棘，负子肆情？眩弟并淫，危害厥兄。何变化以作诈，后嗣而逢长？

成汤东巡，有莘爰极。何乞彼小臣，而吉妃是得？水滨之木，得彼小子。夫何恶之，媵有莘之妇？汤出重泉，夫何罪尤？不胜心伐帝，夫谁使挑之？

会朝争盟，何践吾期？苍鸟群飞，孰使萃之？列击纣躬，叔旦不嘉。何亲揆发足，周之命以咨嗟？授殷天下，其位安施？及成乃亡，其罪伊何？争遣伐器，何以行之？并驱击翼，何以将之？

昭后成游，南土爰底。厥利惟何，逢彼白雉？

穆王巧梅，夫何周流？环理天下，夫何索求？

妖夫曳衒，何号于市？周幽谁诛？焉得夫褒姒？

天命反侧，何罚何佑？齐桓九合，卒然身杀。

彼王纣之躬，孰使乱惑？何恶辅弼，谗谄是服？比干何逆，而抑沉之？雷开何顺，而赐封之？何圣人之一德，卒其异方：梅伯受醢，箕子详狂？

稷维元子，帝何竺之？投之于冰上，鸟何燠之？何冯弓挟矢，殊能将之？既惊帝切激，何逢长之？

伯昌号衰，秉鞭作牧。何令彻彼岐社，命有殷国？迁藏就岐，何能依？殷有惑妇，何所讥？受赐兹醢，西伯上告。何亲就上帝罚，殷之命以不救？师望在肆，昌何识？鼓刀扬声，后何喜？武发杀殷，何所悒？载尸集战，何所急？伯林雉经，维其何故？何感天抑坠，夫谁畏惧？皇天集命，惟何戒之？受礼天下，又使至代之？

初汤臣挚，后兹承辅。何卒官汤，尊食宗绪？

勋阖、梦生，少离散亡。何壮武厉，能流厥严？

彭铿斟雉，帝何飨？受寿永多，夫何久长？

中央共牧，后何怒？蜂蛾微命，力何固？惊女采薇，鹿何佑？北至回水，萃何喜？兄有噬犬，弟何欲？易之以百两，卒无禄？

薄暮雷电，归何忧？厥严不奉，帝何求？伏匿穴处，爰何云？荆勋作师，夫何长？悟过改更，我又何言？吴光争国，久余是胜。何环穿自闾社丘陵，爰出子文？吾告堵敖以不长。何试上自予，忠名弥彰？

图绘者，莫不明劝戒、著升沉，千载寂寥，披图可鉴。

——南朝齐·谢赫《古画品录》

第二章　天人之际——秦汉艺术

第二章　天人之际——秦汉艺术

见善足以戒恶，见恶足以思贤。留乎形容，式昭盛德之事；具其成败，以传既往之踪。记传所以叙其事，不能载其容，赋颂有以咏其美，不能备其象，图画之制，所以兼之也。

——唐·张彦远《历代名画记》

第一节　秦代的雕塑和建筑

有秦享国仅15年，但却彻底改革了春秋、战国以来的文物制度，建立了中国历史上第一个统一的中央集权制国家，废除了诸侯分封制度，遍修驰道，设立郡县，改订了全国的度量衡和文字。

一 十二金人

《史记·秦始皇本纪》记载，秦统一后：

> 分天下以为三十六郡，郡置守、尉、监。更名民曰“黔首”。大酺。收天下兵，聚之咸阳，销以为锺虡，金人十二，重各千石，置廷宫中。一法度衡石丈尺。车同轨。书同文字。地东至海暨朝鲜，西至临洮、羌中，南至北乡户，北据河为塞，并阴山至辽东。徙天下豪富於咸阳十二万户。诸庙及章台、上林皆在渭南。秦每破诸侯，写放其宫室，作之咸阳北阪上，南临渭，自雍门以东至泾、渭，殿屋复道周阁相属。所得诸侯美人锺鼓，以充入之。

秦始皇曾下令收缴天下兵器，集中于首都咸阳加以销毁，铸造了钟鐻和12个各重千石的金人，置于宫廷之中。钟鐻是礼制文化的象征，我们可以理解，那么秦始皇制作金人又是出于什么动机呢?是为了赞颂武功，控制天下的兵器锻造原料，还是出于西北夷狄的信仰，或表征“祥瑞”呢?

"大酺"是聚集众人大量饮酒的意思。始皇帝宣布"大酺"，举国同庆，而铜人、钟鐻显然是象征吉祥、天下太平之意。《西京赋》、《水经·河水注》及《三辅旧事》等文献也记载，秦始皇统一六国后，曾铸造12个"各重二十四万斤"的"金狄"，即12个身着"夷狄服"的大铜人，配列在阿房殿前，铜像胸前还刻有李斯撰写的赞颂秦始皇统一功业的铭文。

《汉书·五行志》也记载：

> 秦始皇帝二十六年，有大人长五丈，足履六尺，皆夷狄服，凡十二人，见于临洮。天戒若曰，勿大为夷狄之行，将受其祸。是岁始皇初并六国，反喜以为瑞，销天下兵器，作金人十二以象之。

那么，十二金人显然就是纪念"祥瑞"的意思了，但这种说法有可能是汉人的臆测。还有一种观点认为秦始皇造十二金人是仿效大禹铸九鼎的做法。日本汉学家泷川龟太郎在《史记会注考证》一书中说："始皇销兵，学周武放牛马也；铸十二金人，效夏禹铸九鼎也。"这非常类似于巫鸿先生所研究的"纪念性"问题。但问题是，秦始皇既然学周武、效夏禹，那他为什么不去铸鼎，偏偏要去铸金人呢？

十二金人的身份、形制、流传和对后代雕塑的影响是非常重要的问题。有说法认为，十二金人就是翁仲。东汉高诱在《淮南子·汜论训》注中说：

> 秦皇帝二十六年，初兼天下。有长人见于临洮，其高五丈，足亦六尺。放写其形，铸金人以象之。翁仲，君何是也。

北魏郦道元《水经注·卷四·河水》：

> 有物居水中，父老云："铜翁仲所没处。"……按秦始皇二十六年，长狄十二见于临洮，长五丈余，以为善祥。铸金人十二以象之，各重二十四万斤，坐宫门之前，谓之金狄。皆铭其胸云：皇帝二十六年，初兼天下，以为郡县，正法律，同度量，大人来见临洮，身长五丈，足及铜人铭，皆斯书也。汉自阿房徙之未央宫前，俗谓之翁仲矣。地皇二年，王莽梦铜人泣，恶之，念铜人铭有皇帝初兼天下文，使尚方工镌灭所梦铜人膺文。后董卓毁其九为钱。其在者三，魏明帝欲徙之洛阳，重不可胜，至霸水西停之。《汉晋春秋》曰：或言金狄泣，故留之。石虎取置邺宫，苻坚又徙之长安，毁二为钱，其一未至而苻坚乱，百姓推置陕北河中，于是金狄灭。

此外，《史记》、《汉书》、《后汉书》、《三国志》、《三辅旧事》等文献在讲到十二金人的时候，仅称之为"金人"、"铜人"、"铜狄"或"金狄"。在郦道元那里，翁仲和金狄并称，但那只不过是因为"汉自阿房徙之未央宫前，俗谓之翁仲矣"。

《晋书·载记第六·石季龙上》说：

> 季龙如长乐、卫国，有田畴不辟、桑业不修者，贬其守宰而还。咸康

二年，使牙门将张弥徙洛阳钟虡、九龙、翁仲、铜驼、飞廉于鄴。钟一没于河，募浮没三百人入河，系以竹絙，牛百头，鹿栌引之乃出。造万斛舟以渡之，以四轮缠辋车，辙广四尺，深二尺，运至鄴。季龙大悦……

很显然，此时已积俗不返，不谈金狄，专称翁仲了。关于翁仲其人，明彭大翼《山堂肆考》云：

翁仲姓阮，身长一丈二尺。寿命始皇并天下，使翁仲将兵守临洮，声振匈奴，秦人以为瑞。翁仲死，遂铸铜像置咸阳司马门外。

翁仲和金人是两回事，金人初置宫廷中，后被移至阿房、大夏诸殿之前，而翁仲铜像在铸成后即被置于咸阳宫司马门外。翁仲身份明确，金狄则其事玄妙。而且郦道元说得很明白，金狄是汉以后“俗谓之翁仲矣”。

如果金狄不是翁仲，那么它可能有两种身份，一种是“金人”，但是大型金人像在古史中并无载录，目前也无任何考古发现。另一种是夷狄，它以“瑞像”、庆功像和纪念像的面目出现，如果是夷狄之像，那它和西北草原石人可能会有一种联系。

王双怀先生在“十二金人考”一文中讲：十二金人是秦代最大的青铜器，在历史上存在了500多年时间，学术界对十二金人一直比较重视，吕思勉、翦伯赞、林剑鸣诸先生所著《秦汉史》都对其作过探讨。但是，由于十二金人已不复存在，加之文献中的记载很不一致，学术界尚未对此达成共识。

十二金人像是研究中国纪念性雕塑史一个很好的切入点，值得我们深思。

二 秦俑

《史记·秦始皇本纪》说：

始皇初即位，穿治郦山，及并天下，天下徒送诣七十馀万人，穿三泉，下铜而致椁，宫观百官奇器珍怪徙臧满之。令匠作机弩矢，有所穿近者辄射之。以水银为百川江河大海，机相灌输，上具天文，下具地理。以人鱼膏为烛……

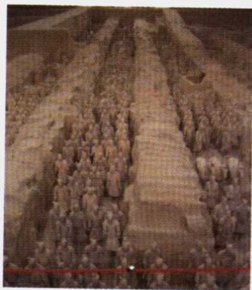

图2–1

图2–1　秦陵一号坑

从20世纪40年代起，在秦始皇陵园东北隅的临潼县焦家村附近，曾陆续出土过一种高约70厘米的圉师俑，作跽坐姿态，造型质朴优美。1974—1976年，在陵园东垣外的临潼县西杨村南，地处东陵道之北侧，先后发现三座埋藏大型陶塑兵马俑的从葬坑，一号坑清理出土陶俑陶马6000余件，二号坑出土陶俑陶马1000余件，三号坑出土陶俑68件。这批陶塑兵马俑身形与真人真马相当，人高为1.78至1.87米不等；兵俑躯体采用泥条盘筑法塑造，头像则运用模制加手塑的方法完成。马高约1.5米，身长2米。秦俑坑的规模、塑像的形制在中国雕塑史上空前绝后。出土

的几千件兵马俑佩带刀、矛、戟、钺、剑、标枪、弩机及弓箭等实战兵器，大体可分为战袍俑与盔甲俑；从职能又可以分为前锋俑、立射俑、跪射俑、骑兵俑、驭手、车士、将军俑等。他们在墓坑中井然有序地排成面向东方的长方形军阵，军容肃穆威武，好像随时准备和东方来犯的诸侯部队一决雌雄。秦陵兵马俑的出土，彻底改变了人们对中国古代雕塑的认识，同时也为研究秦代的政治、经济、军事、文化和科学技术提供了宝贵的实物资料。

1980 年冬，在秦始皇陵西侧，又出土两乘大型铜车马，每乘包括四马、一车、一驭手，车马形体相当实物的 1/2，每乘总重量达 1200 公斤以上，两车均是由四马驾驶的单辕双轮车，其上有御官。车马通长 328.4 厘米，总重量 1241 公斤。这套车马是由 3462 个金、银、铜部件组成的，铸造工艺精良。一号带伞盖的铜车，驭手作立姿，其性质当为导车；二号作篷盖的铜车，车厢内有弓弩、箭箙和盾，驭手呈坐姿，其金属辔绳末端刻有“安车”等字铭，系仿照秦始皇巡视全国时的御乘而铸造。

秦陵兵马俑在规模、形制、数量上都超过了现已发现的任何一个墓葬中的雕塑群，为“奋击百万，战车千乘”的秦王部队的一个缩影。


图 2–2


图 2–3

三 其他

秦陵兵马俑之外，文献和考古实物中还保留了秦代美术的许多信息，建筑中最有名的就是阿房宫和长城。唐代才子杜牧《阿房宫赋》开篇便说：

> 六王毕，四海一。蜀山兀，阿房出。覆压三百余里，隔离天日。骊山北构而西折，直走咸阳。二川溶溶，流入宫墙。五步一楼，十步一阁；廊腰缦回，檐牙高啄；各抱地势，钩心斗角。盘盘焉，囷囷焉，蜂房水涡，矗不知其几千万落。长桥卧波，未云何龙？覆道行空，不霁何虹？高低冥迷，不知西东。歌台暖响，春光融融；舞殿冷袖，风雨凄凄。一日之内，一宫之间，而气候不齐。

关于阿房宫，《史记 · 秦始皇本纪》说：

> 于是始皇以为咸阳人多，先王之宫廷小，吾闻周文王都丰，武王都镐，丰镐之间，帝王之都也。乃营作朝宫渭南上林苑中。先作前殿阿房，东西五百步，南北五十丈，上可以坐万人，下可以建五丈旗。周驰为阁道，自殿下直抵南山。表南山之颠以为阙。为复道，自阿房渡渭，属之咸阳，以象天极阁道绝汉抵营室也。

但是《史记》还说“……阿房宫未成，欲更择令名名之”，《汉书》说秦“复起阿房，未成而亡”。专家说，《史记 · 秦始皇本纪》里秦始皇“乃营作朝宫渭南上林苑中，先作前殿阿房……作宫阿房，故天下谓之阿房宫”。这是说因为宫建在“阿房”这个地方，所以叫阿房宫，而且只是一个前殿。2002 年 10 – 11 月，中国社会科学院考古研究所和西安市文物保护考古所联合组成的阿房宫考古队，在阿房宫

图 2–2 将军俑

图 2–3 秦陵马俑头部细节



图2-4

前殿遗址，只发现了东汉以后到北周、唐、宋时期的个别墓葬和文化堆积。除了夯土墙体外，考古学家没有发现秦代宫殿建筑中必不可少的建筑材料，也没有发现任何殿址、壁柱、明柱、柱础石及廊道和散水及窖穴、排水设施等宫殿建筑的遗迹。

秦长城"起临洮，止辽东、延袤万余里"，其修建的目的是为了抵御北方的游牧民族匈奴和东胡。目前，秦长城遗址最西端在甘肃临洮县城东23公里尧甸长城坡，为南北向，黄土板筑，残高1米左右，断断续续经渭源、陇西、能渭、会宁、静宁等县入宁夏后，又回甘肃境环县、庆阳县，再入陕西省，在沙漠草原中蜿蜒东去，止于鸭绿江畔。

大型建筑、雕塑之外，考古工作者还发现了秦宫的壁画残块、小型木雕、石雕、简帛、漆器等多种文物，为研究秦代美术史提供了可贵的材料。

第二节　汉代雕塑

秦汉以后雕塑史发生了一次较大的变化，即大型雕刻开始出现，而汉代的大型石雕在数量上更是远远超过前代。按照李济先生的看法，中国雕塑艺术的风格传统可以从商周墓小型雕像中找到源头。传统雕塑的特点是简洁、质朴、浑然一体，这种气息在汉代雕塑中表现得淋漓尽致。

牛郎、织女石像是中国现存年代最早的一对大型石刻，原存陕西省长安县常家庄，两者东西相隔约3公里。石刻旧址为故汉"昆明池"。《汉书·武帝纪》曰："元狩三年秋，发谪吏穿昆明池。"《西南夷传》：曰："越嶲昆明国有滇池，方三百里。汉使求身毒国而为昆明所闭，欲伐之，故作昆明池象之，以习水战，在长安西南，周回四十里。"《食货志》曰："时越欲与汉用船战，遂大修昆明池。"牛郎、织女石像按左牵牛、右织女的格式排列在昆明池东西两岸。牵牛石像高258厘米，右手置胸前，左手贴腹，作跽坐状；织女石像高228厘米，作笼袖姿态。二像用花岗岩雕成，形体高大。牛郎、织女喻昆明池为天河。

霍去病墓石刻是另一组著名的西汉大型石刻，位于陕西省兴平县窦马村，系元狩六年少府属官"左司空"署内的石匠所雕造。现存作品有立马、卧马、跃马、卧虎、卧象、石蛙、石鱼、石蟾、卧牛、野猪、残石人、怪人搏熊、母牛舔犊等16件，另有题铭刻石2块。霍去病墓群雕中，以"马踏匈奴"石像最为有名，像高168厘米，是群雕中的主体，其风格可能和两河流域的古波斯石刻艺术有所关联，中外



图2-5

图2-4　彩绘鱼鹭纹漆盘
秦　口径29厘米　云梦县博物馆收藏

图2-5　马踏匈奴
西汉　霍去病墓石刻


图 2–6


图 2–7

学者都谈过这个问题。

其他两汉大型石刻，还有陕西省城固县饶家营汉博望侯张骞墓前的一对石虎（或称石辟邪），约造于西汉元鼎（前 116 —前 111）年间；此处还有咸阳石桥乡出土的石蹲虎、山西安邑出土的石走虎、青海海宴出土的石虎座等。东汉大型人像石刻，以四川省灌县都江堰出土建宁元年（168）雕刻的李冰石像最为重要，石像高 290 厘米，气象雍容；另外还有安帝元初（114 — 120）年间雕刻的河南登封中岳庙前一对石人，夹道而立、拱手拄剑，用方柱形石材雕成，形貌朴拙。此像为中国现存最早的“翁仲”；另有桓帝时“府门之卒”石像两件，其一高 254 厘米，胸围 290 厘米，胸腹间刻有篆字“汉故乐安太守麃君亭长”，原在张曲村南大墓前，清乾隆五十九年（1749）移入城内瞿相圃，1953 年移入孔庙；其二高 220 厘米，胸围 254 厘米，胸腹间阴刻“府门之卒”四篆字；此外，江苏东海昌梨水库 1 号墓的妇女抱婴蜀柱、山东安丘董家庄画像石墓的多人物高浮雕蜀柱等等，也是名品。

东汉以来，一些新的题材开始流行，其中最典型的是“有翼神兽”——“辟邪”的出现。汉汝南太守宗资墓石天禄与石辟邪（雕造于桓帝延熹[158 – 167]年间，高约 165 厘米）、河南洛阳孙旗屯出土的石天禄与石辟邪（高 109 厘米，身长 166 厘米）是有名的两个例子。此外，陕西咸阳沈家村出土的一对石兽、山东嘉祥武氏祠的一对石狮、四川芦山杨君墓石狮及雅安姚桥高颐墓石辟邪等，亦属东汉晚期的优秀石刻。

汉代青铜雕塑多为上流贵族的实用器物、玩物或陪葬用品（如东园密器之类），大多制作精良、形式优雅。在刻画人物、动物之动态、神韵方面极为出色。西汉初期的铜像有广西贵县风流岭 31 号墓出土的一件身着盔甲的跽坐铜俑，高 39 厘米；伴出一匹青铜马，高约 115 厘米，姿态雄健威武，是继秦代铜车马之后，西汉前期的大型青铜雕塑杰作；广西西林县普驮粮站铜鼓墓，出土一件青铜骑马俑和一组青铜四人六博俑；另外还有广州动物园汉初辛偃墓出土二件鎏金侍女俑。西汉中、后期，铜俑种类增加，著名的有陕西西安玉丰村出土的铜羽人，河北满城刘胜墓出土的铜说唱俑，以及甘肃灵台、西安东郊、四川资阳等地出土的铜六博俑。东

天 马

《易经》讲：“马者，龙虫也”，受此观念影响，汉代艺术中对马的描绘一直有着浪漫的成分。汉代的“天马”、“龙马”产自西域大宛国，即今天的费尔干纳、前苏联的浩罕等地。“龙马”比产自中国北部的矮种蒙古马高大健壮，面部狭长，大眼、阔鼻，颈背挺拔。奋力驱驰，则皮肤中的寄生虫囊肿破裂，汗流如血。汉武帝《天马歌》曰“太一况，天马下，沾赤汗，沫流赭”，《后汉书·四十二·光武十王列传·第三十二》亦有“并遗宛马一匹，血从前髆上小孔中出。常闻武帝歌天马，沾赤汗，今亲见其然也”这样的记录。汉代画像砖石、墓室陶俑、青铜铸像都有大量的天马形象，天马的造型除了对产自西域的阿拉伯马做了如实表现，而且也混合了上古流传的龙的形象。天马、飞马辗转盘旋、奋鬣腾空之像形成了稳定的图样，在两汉，南北朝时代长久流传，这就是所谓的“螭体龙形”。直到唐代韩干等新一代鞍马画家出现之后，对马的描绘才出现变化，而马俑的造型也开始更加写实（如唐张士贵墓出土的白陶舞马）。宋代李公麟笔下的马就保留了唐马的样式。大约明代以后，火器成为战争的主要工具，马在战争中扮演的角色也越来越弱，明清时代，马的形象越来越像玩具——陵墓石马、民间戏文木雕、民间版画、瓷器图案中所示大多如此。


图 2–8

图 2–6　石卧虎

图 2–7　霍去病墓跃马

图 2–8　东汉石辟邪

西汉　霍去病墓石刻


图 2–9


图 2–10


图 2–11


图 2–12

汉青铜雕塑，有甘肃武威雷台出土的青铜车马仪仗俑群、湖南衡阳道子坪出土的铜牵马俑、贵州清平坝出土的青铜车马、河北徐水防陵出土的两匹青铜大马（高约 116 厘米）、河南偃师李家村出土的鎏金铜奔羊、小铜牛和小铜马等。

大型雕塑之外，两汉墓中还有大批的小型石俑、陶俑、木俑、玉雕，其数量之多，形式之生动美好，难以一一枚举。

第三节　汉代帛画和墓室画像砖石

章太炎说："西方以光学取民物形影，人必有像，以上有司……夫古者绘事虽眇丽，比于西方，犹不尽空积忽微。后王所崇法诚在彼矣。然往世独汉唐文牍有图。"太炎先生所言点明了汉室图画事业的繁荣。两汉宫廷已经有了专门的"黄门画者"或"尚方画工"。西汉毛延寿、陈敞、刘白、龚宽、阳望、樊育等，东汉刘旦、杨鲁等都史上有名。《西京杂记》还说毛延寿"写人，好丑老少，必得其真"；阳望和樊育两人都"善布色"。

文献记载，西汉末年已有专门的"画室"或"画堂"，如《汉书 · 霍光传》所云"止画室中不入"。《汉书 · 成帝纪》亦云"元帝在太子宫，生甲观画堂"。

"画室"似是贵族专门用来教育、劝诫臣属或亲族的图画（壁画）陈列所。除此之外，他们也在各处宫室用绘画进行装饰、娱乐、祈祷、纪念。文帝时未央宫前殿有"雕文五彩画"（见应劭《风俗通义》）；武帝时，"文成言曰：上即欲与神通，宫室被服不象神，神物不至。乃作画云气车，及各以胜日驾车辟恶鬼。又作甘泉宫，中为台室，画天、地、泰一诸神，而置祭具以致天神。"（《史记 · 孝武本纪》）；《史记 · 孝武本纪》还说：其秋，为伐南越，告祷泰一，以牡荆画幡日月北斗登龙，以象天上三星，为泰一锋，名曰"灵旗"。为兵祷，则太史奉以指所伐国。

图 2–9　铜奔马
高 34.5 厘米　长 45 厘米
甘肃省博物馆藏

图 2–10　玉舞人珮
西汉晚期　高 5 厘米
扬州市博物馆藏

图 2–11　玉杯
西汉　高 11.2 厘米
广西壮族自治区博物馆藏

图 2–12　铜镜彩绘车马人物及细节
西汉

汉宣帝时又在麒麟阁墙壁上图绘功臣像。东汉明帝时，在南宫云台四壁上画中兴二十八将像。灵帝时亦曾于鸿都门学中图画孔子及七十二弟子像。

宫廷之外，各地王侯府邸内也绘有壁画。如鲁恭王刘余灵光殿壁画："图画天地，品类群生，杂物奇怪，山海神灵……忠臣孝子，烈士贞女"；广川王刘去的殿门上也绘有短衣大绔长剑人像；而另一位广川王刘海阳的画屋中绘有"男女裸交接"壁画。一般官僚的府舍也都绘有山神海灵、奇禽异兽之类题材的壁画。两汉州郡还利用壁画图绘地方官吏事迹，并"注其清浊进退"以示劝戒，用壁画来表彰属吏和进行政治宣传。

壁画之外，汉代亦多画人物肖像，如桓帝召隐士姜肱不至，曾派一个画家去画其形象，姜肱不同意，就卧于幽暗处，以被蒙面，画家无法画。《后汉书·刘演传》记载，王莽在悬赏缉拿刘演期间，就曾下令"使长安中官署及天下乡亭，皆画伯升像于塾，旦起射之"。东汉时延笃遭受党锢之祸而死，他的乡里人士便将他的形象画在屈原庙内，以示景仰（《后汉书·延笃传》）。

贵族的屏风上也多有人物绘画，但是这些作品早已荡然无存，人们看到的只有近现代考古发现的汉代帛画和墓室壁画，只能通过这些遗物遥想汉画的风采。


图 2–13


图 2–14

一 帛画

汉代画在缣帛上的作品很多。缣，为双丝的细绢，在这种材料上书写、作画，笔划流畅，携带和收藏方便，为书法和绘画的自由实验，向纯审美功能过渡铺平了道路。

关于汉代帛画，唐张彦远《历代名画记》说：

> 汉武创置秘阁，以聚图书；汉明雅好丹青，别开画室；又创立鸿都学以集奇艺，天下之艺云集。及董卓之乱，山阳西迁，图书缣帛，军人皆取为帷囊，所收而西，七十余乘，遇雨道艰，半皆遗弃。

《隋书·经籍志第二十七》说：

> 董卓之乱，献帝西迁，图书缣帛，军人皆取为帷囊。所收而西，犹七十余载。两京大乱，扫地皆尽。

董卓之后，汉代帛画历经劫毁，迄无孑余。目前最重要的汉代帛画是1970年代分别出土于湖南长沙马王堆、山东临沂金雀山的汉墓中的西汉帛画。都属于丧葬器具。马王堆1号墓中出土的帛画的含意最为隐晦，学者们的解释极为多样。此外，马王堆3号墓中的三幅帛画也不容忽视，除墓主人外，还描绘有"导引"、仪仗等内容，精美非常。金雀山的帛画内容与马王堆汉墓帛画相近，上有日月仙山、下有龙虎鬼怪，中间部分描绘的是墓主人的人间生活景象。

图 2–13　马王堆帛画
西汉

图 2–14　轪侯子墓帛画细节



图2-15



图2-16



图2-17

二 画像石

帛画之外，汉代还有另一种重要的艺术形式——画像石。此种艺术亦为葬具，千百年来深藏地下，偶有出土，亦不为文人学者所重视。清代金石学大兴之后，汉画像石始得以扬眉吐气，锋芒乍出。近现代以来，随着民俗文化研究的蓬勃发展，汉画像石日益受到重视，除了一些大大小小的画像石博物馆外，像北京大学等高校还设立了汉画研究中心，对画像石进行深入研究。汉画像石保留了大量的信息，有些可以和传世文献互证，有些则属于“经传阙亡”，其中的视觉信息尤为重要，对于考察中国古代造型思维、形式思维的变迁有重大意义。

汉画像石是汉代人思想信仰和礼仪习俗的生动载体。《山海经》、《淮南子》记载的远古神话幻想，成为汉画像石的神怪主题。汉画像石中最常见的题材是西王母、祥禽瑞兽、仙人御兽等等，但各地又因风气、积习不同而在题材风格上有很大出入。如南阳画像石受楚文化影响大，突出动物与神人题材，车马图则自信豪迈，多作驱车急驰。山东画像石以表达儒家道德理想的历史人物故事题材居多，形式敦厚浑朴、多繁密布局。陕西汉画像石以现实生活为主题，有较多的农耕、狩猎、畜牧题材，历史题材少见，神话简单；形象质朴简洁，类似剪影，装饰性很强。

如果抛开地域差异不谈，那么汉代画像石的题材大致可分为三类：

(一)神仙灵异、祥瑞珍奇。如伏羲、女娲、东王公、西王母、日、月、星宿、雨师风伯、飞仙羽人、青龙、白虎、朱雀、玄武、比翼鸟、连理枝等。

(二)古圣先贤。如黄帝、颛顼、尧、舜、禹、文王、武王、孔子、老子、柳下惠等。以及表现儒家忠孝节义观念的历史故事和历史人物，如周公辅成王、丁兰刻木、老莱子娱亲、董永孝亲、梁节姑姊、秋胡戏妻、聂政刺侠累、豫让刺赵襄子、荆轲刺秦王、二桃杀三士等。

图2-15　猎虎画像砖
东汉

图2-16　河伯出行画像石
东汉

图2-17　四骑吏持戟画像砖
东汉

（三）车骑出行、庖厨宴饮、乐舞百戏、田猎农事、胡汉战争以及城郭、衙署、庄园、楼阁、仓库等。

两汉画像石的考古遗存主要分布在山东、河南、四川、陕北等地区，江苏、陕西、山西、安徽、河北、湖北等省也均有发现。其中最为著名的有山东孝堂山画像石、嘉祥武氏祠、沂南画像石、安丘画像石；河南南阳画像石、密县打虎亭1号汉墓画像石。四川画像石以刻在石阙上的最为精美，著名的有渠县沈君阙、雅安高颐阙等。

画像石之外，较重要的西汉墓室壁画遗迹主要有洛阳出土的卜千秋墓、61号墓、金谷园墓以及八里台墓室壁画等。较重要的东汉墓室壁画遗存主要有辽宁营城子、北园、棒台子屯，河北望都、安平，河南密县打虎亭，山东梁山，内蒙古和林格尔、托克托，山西平陆枣园村等处。


图2–18


图2–19


图2–20


图2–21


图2–22


图2–23

汉代书法

两汉书法分为两大系统，一为石刻；一为各类瓦当玺印文和简帛盟书墨迹。“后汉以来，碑碣云起”，汉隶开始成熟。其中摩崖石刻以《石门颂》最为著名，书法家视为“神品”。碑刻以《熹平石经》、《乙瑛》、《史晨》、《张迁》、《曹全》诸碑为代表作。每碑各出一奇，莫有同者。汉代书法家可分为两类：一类是汉隶书家，以蔡邕为代表；一类是草书家，以杜度、崔瑗、张芝为代表，张芝被后人称之为“草圣”。

图2–18 秦《泰山刻石》李斯小篆
图2–19 琅琊台刻石 秦 故宫博物院拓本
图2–20 汉《张迁碑》
图2–21 汉《衡方碑》
图2–22 汉《五凤刻石》
图2–23 汉《石门颂》

第四节 西亚、中亚草原游牧民族与汉地艺术交流


图 2–24

秦汉时代，西北地区和中原汉地的文化交流一直很活跃，文献中经常保留着一些有趣的故事，例如王子年《拾遗记》：

> 秦始皇元年，骞霄国献刻玉善画工名裔。使含丹青以漱地，即成魑魅及鬼怪群物之象；刻石为百兽之形，毛发宛若真矣。皆铭其臆前，记以年月。工人以绢画地。方寸之内，写四渎五岳列国之图。又为龙凤，骞翥若飞。皆不得作目，作必飞走也。始皇嗟曰："刻画之形，何能飞走。"使以淳漆各点两玉虎一眼睛，旬日则失之，不知何所在。山泽人云："见二白虎，各无一眼，相随而行，毛色形相，异于常见者。"至明年，西方献两白虎，皆无一眼。始皇发槛视之，疑是先所失者，乃刺杀之，检其臆前，果是元年所刻玉虎也。


图 2–25

此类记载大多无法稽考。随着近代考古学的发展，我们对中原汉地美术和西北游牧民族美术的关系逐渐有了新的认识。这些游牧民族的艺术在欧洲被称作"蛮族"美术，以制作各类精美的实用工艺品、各类动植物图案而著称。他们的艺术对中国的装饰艺术、小工艺品都产生过影响。

在中国西北边疆地区出没的民族非常多，秦汉时代，以匈奴和华夏族的往还、和战之事最为频繁，相互影响也最大。当伊朗人种的游牧民（斯基泰人和萨尔马特人）占据着南俄罗斯草原地带时——包括图尔盖河流域和西西伯利亚草原地带的东部——恰好是处于突厥－蒙古民族的统治之下。在中国史书中，这群人被称为"匈奴"，这个民族西迁后大举蹂躏了欧洲列国，即罗马人所称的Huns（[Hunni]和Huna同词源）。中国历史上的"胡服骑射"、"千金一笑"、"漆人头为酒器、溺器"的故事都和这个民族有关。①


图 2–26

匈奴人的代表性艺术，主要是一些青铜制饰物、带有程式化动物纹的带状饰片、马具或装备上的座架、钩和饰钉。这种艺术常常被称为"鄂尔多斯艺术"，是草原风格化动物艺术的一个分支。草原风格化动物艺术在南俄罗斯带有亚述－伊朗和希腊的色彩。

《草原帝国》一书说，在鄂尔多斯，草原风格化动物艺术与中国美学发生接触，它与中国艺术互相影响，互相作用。据考古学的研究，蒙古和鄂尔多斯地区的匈奴艺术似乎与斯基泰艺术一样悠久。1933年，瑞典考古学家T．J．阿恩认为，滦

图 2–24 虎背牛饰件
西汉

图 2–25 二狼噬鹿铜扣饰
西汉 云南晋宁石寨山出土
云南省博物馆藏

图 2–26 雄狮践踏被征服者
古亚述人作品 玄武岩 长8.5英尺
位于尼不甲尼撒宫主殿

① 希罗多德记载，斯基泰人将敌人的头盖骨沿眉毛锯开，在外面用皮套蒙上，里面嵌上金片，作为饮器使用。《前汉书》证实了匈奴人中有同样的习惯。这一习惯特别是从老上单于用月氏王的头盖骨来饮酒的例子中可以看到。确实，匈奴和斯基泰人都是把头看作战利品的。希罗多德（Ⅳ，64）曾提到斯基泰人在战利品中展示他们砍下的敌人的头颅以及挂在马缰绳上的头皮，以示夸耀。参阅：《草原帝国》，[法]勒内·格鲁塞著 蓝琪译 项英杰校，商务印书馆，1998年。

平和宣化的鄂尔多斯青铜器可以追溯到公元前3世纪初期，甚至可以追溯到公元前4世纪后半期。1935年，日本考古学家梅原末治认为，鄂尔多斯艺术对名为“战国时期艺术”的中国风格产生了很深的影响，战国艺术至少是从公元前5世纪开始繁荣的。梅原末治认为，鄂尔多斯的第一批青铜器始于这一时期。最近，瑞典汉学家卡尔格林把战国艺术风格更往前推到公元前650年，由此证明鄂尔多斯式的草原艺术当时也已经存在了，后来，它给被称为“中周时期”的中国装饰艺术风格带来了变化。考古学家们一致同意：鄂尔多斯艺术的影响是引起古代中国青铜器从“中周式”向“战国式”变化的因素之一，这一因素是同社会内部演变的规律相合的。

西方考古学家发掘、考察了匈奴故地的古物，进而发现在战国、秦汉、六朝时期，中原地区常见的带勾、衣带扣、青铜刀具等器物中都留有明显的草原民族的风格。像这样一些问题，中国传统的金石学者基本上都没有触及。

草原民族的青铜小件动物装饰艺术基本上不脱斯基泰风格，而斯基泰动物艺术又被认为是亚述－巴比伦自然主义的变体。这种草原艺术在南俄罗斯存在了几个世纪之久，随着游牧民在亚洲腹地的辗转迁徙，这种风格不断向东漂流，最后一直抵达蒙古草原和中国。

草原艺术家们，无论是斯基泰人或是匈奴人，都表现了动物之间殊死搏斗的扭打场面，常常像盘根错节的蔓藤一样缠绕在一起。他们的艺术是一种戏剧性的艺术，或表现断肢少翅的鸟，或表现被豹子、黑熊、灰色大鸟（格立芬）捕捉住的鹿和马，牺牲者的躯体常常是完全卷成圆形。图中没有疾速，没有逃避，而是胜利者有耐心、有条理地撕扯那些被猎物的脖子。[①]

现存草原风格青铜小件例子有：西汉时期匈奴族创造的长方形透雕铜带饰，宁夏同心县倒墩子匈奴墓出土的双马相斗纹、猛虎噬鹿纹铜带饰，在内蒙古鄂尔多斯发现的双牛纹、双驼纹、骑士捉俘纹铜带饰，陕西长安客省庄140号墓出土的双人角斗纹铜带饰等。另外还有内蒙古呼伦贝尔盟和吉林榆树县出土的浮雕飞马纹鎏金铜带饰，是东汉初期鲜卑族的遗物。另外，在云南地区也曾出土了一大批汉代动物纹饰牌，其风格样式颇值得玩味。

丹 青

“丹”是朱砂和红土所制的颜料，“青”是指蓝铜矿和青金石所制的颜料，无论丹还是青都是矿物颜料，其特点是颜色历久不变。

在汉代，植物性颜料和矿物性颜料的功能划分更为明确。前者颗粒较细，常用作染料，后者颗粒较粗，多被用作涂敷画面的颜料。考古学家夏鼐先生讲：汉代染丝线和染丝织物，多用植物染料，例如靛青、茜红、栀黄等；也有采用矿物染料的，如银朱（硫化汞）、绢云母粉末（白色）、硫化铅（银灰色）。由于矿物染料比较原始，质量较差，效果不及植物染料鲜艳，所以汉代使用的矿物染料已经不多，常只作为颜料在绢上敷彩或彩画。至于颜色的种类，除了所谓“五色”的五种正色（红、黄、蓝、白、黑）以外，还有几种间色（如紫、褐、绿等），并且它们又各有不同的色调。全部色调当在20种以上。媒染剂一般用铝盐（矾石）。

① 参阅：《草原帝国》，[法]勒内·格鲁塞著 蓝琪译 项英杰校，商务印书馆，1998年。

第五节　秦汉的工艺美术


图2-27

秦汉时期的铜器工艺生产是一个重要的部门。秦始皇陵兵马俑坑出土的鎏金铜车马以其形体硕大、制作精良而著称于世。到了汉代，铜器已向日用器皿发展，其特点是灯、炉、奁、壶、洗、镜等日用器具数量剧增。传说汉代工艺家丁缓曾作常满灯、七龙五凤，杂以芙蓉莲藕之奇；又作被中香炉（一名“卧褥香炉”，机环转动，而炉体常平）、九层博山香炉，镂以奇禽异兽，皆自然能动。另作七轮扇，七轮大皆径尺。递相连续，一人运之，满堂寒颤。

汉代铜灯有盘灯、虹管灯、筒灯、行灯、吊灯、象生灯等。象生灯是汉代灯具的精品，如朱雀灯以鸟身作灯体，嘴衔灯盘；人形灯，以手托灯；另外还有羊灯、雁足灯、雁鱼灯等。

铜炉因用途不同而又分薰炉、温手炉、温酒炉等。薰炉用于燃烧香料，又名香薰。有的薰炉呈豆形，上有雕镂成山形、高而尖的盖，象征着海上仙山博山，故又称博山炉。其代表作品有河北满城汉墓出土的错金博山炉。

铜镜式样丰富，制作精巧。其特点为体薄、平边、圆纽，装饰程式化，艺术水平极高。其品种主要有早期的螭形镜、草叶镜、星云镜、日光镜、昭明镜，中期的规矩镜，后期的双夔纹镜、云雷纹镜、蝙蝠纹镜、画镜和方铭镜及阶段式镜等。其纹饰有人物、动物、神话、飞禽、花草及文字等。

铜鼓至汉代式样最多，制作精美，因其地区和式样的不同，可分滇系和粤系两


图2-28


图2-29

图2-27　长信宫灯
图2-28　汉代击鼓说唱俑
图2-29　汉代服饰



图 2–30

大系统。前者形体较小，多单弦纹分晕；后者高大，鼓面多有立体的青蛙装饰。

秦汉的砖瓦以形式多样、纹饰古朴精美闻名于世。秦砖常饰以菱形、方格、回纹、卷云、三角云、圆璧、绳、粗布等纹样，手法为花模印花。而秦瓦则以卷云纹为主，瓦当已由半圆发展为圆形。汉砖以河南、四川等地所产最佳，前者产的长方形空心砖，模印各种几何纹和动物、人物及建筑图案；后者多产方砖，常饰以各种图案，表现出一定的主题内容，多为生产劳动、车骑出行、社会风俗、神话传说、庭园建筑等，如弋射收获砖、盐井砖、庭园砖等，均具代表性。汉瓦非常精美，纹饰以卷云、动物、四神和文字为主，多含吉祥意味，形状多为圆形，也有少数为半圆形。

染织工艺在汉代有飞跃性的发展。国家设有专门官员负责生产。汉代丝织品产地以山东、四川为主，品种有锦、绫、绮、罗、纱、绢、缣、缟、纨等。织造方法有平纹、斜纹和罗纹等，其中以织锦最有代表性。汉锦是一种经丝彩色显花的丝织品，又称经锦，其纬线只用一色，经线则多至三色，分别为地色、花纹和轮廓线。湖南长沙马王堆汉墓出土有大量织锦，为汉代织锦的代表。汉代丝织品的花纹有云气纹、动物纹、花卉纹、几何纹及文字纹等。另外，汉代印染工艺也较为发达，官方设有专门机构。其印染依工艺的不同，有涂染、浸染、套染和媒染之分。所用染料分植物染料和矿物染料两类，所染织物色彩丰富，例如，仅新疆民丰出土的丝绣品的色彩就有大红、绿、紫、茄酱、藕荷、古铜、蓝、翠蓝、湖蓝、缃色、浅驼、黄等数十种之多；而马王堆汉墓出土的织品色彩亦多达30余种。



图 2–31

思考题	1 什么是翁仲？ 2 汉代画像石的题材大致有哪些？

图 2–30 秦汉瓦当及拓片

图 2–30 汉代信期绣锦缘曲裾锦袍

《鲁灵光殿赋（并序）》节录

后汉　王延寿

图画天地，品类群生。杂物奇怪，山神海灵。写载其状， 之丹青。千变万化，事各缪形。随色象类，曲得其情。上纪开辟，遂古之初。五龙比翼，人皇九头。伏羲鳞身，女娲蛇躯。鸿荒朴略，厥状睢盱。焕炳可观，黄帝唐虞。轩冕以庸，衣裳有殊。下及三后，淫妃乱主。忠臣孝子，烈士贞女。贤愚成败，靡不载叙。恶以诫世，善以示后。

于是乎连阁承宫，驰道周环。阳榭外望，高楼飞观。长途升降，轩槛曼延。渐台临池，层曲九成。屹然特立，的尔殊形。高径华盖，仰看天庭。飞陛揭孽，缘云上征。中坐垂景，俯视流星。千门相似，万户如一。岩突洞出，逶迤诘屈。周行数里，仰不见日。何宏丽之靡靡，咨用力之妙勤。非夫通神之俊才，谁能克成乎此勋？

据坤灵之宝势，承苍昊之纯殷。包阴阳之变化，含元气之烟煴。玄醴腾涌于阴沟，甘灵被宇而下臻。朱桂黝儵于南北，兰芝阿那于东西。祥风翕习以飒洒，激芳香而常芬。神灵扶其栋宇，历千载而弥坚。永安宁以祉福，长与大汉而久存。实至尊之所御，保延寿而宜子孙。苟可贵其若斯，孰亦有云而不珍？

乱曰：彤彤灵宫，岧嵲穹崇，纷庞鸿兮。崱屴嵫厘，岑崟崮嶷，骈巃嵸兮。连拳偃蹇，㟧菌蜷踣，傍欹倾兮。歇欻幽蔼，云覆霮䨴，洞杳冥兮。葱翠紫蔚，礌碨瓌玮，含光晷兮。穷奇极妙，栋宇已来，未之有兮。神之营之，瑞我汉室，永不朽兮。

西京乱无象，豺虎方遘患。
复弃中国去，委身适荆蛮。
亲戚对我悲，朋友相追攀。
出门无所见，白骨蔽平原。
路有饥妇人，抱子弃草间，
顾闻号泣声，挥涕独不还；
『未知身死处，何能两相完』
驱马弃之去，不忍听此言。
南登霸陵岸，回首望长安。
悟彼下泉人，喟然伤心肝。

——王粲《七哀诗》

第三章 言与象——三国、两晋、南北朝、隋代艺术

第三章　言与象——三国、两晋、南北朝、隋代艺术

东汉末年，天下大乱，各地豪强地主在镇压黄巾起义的过程中自身力量不断膨胀，最终酿成尾大不掉、封建割据混战的局面，广阔的中原地区变成战场，到处是一片废墟。建安七子之一王粲《七哀诗》描述了汉末乱局。此后国家长久分裂，历经三国（220—280）、西晋（265—316）、东晋（317—420）、南北朝（386—589）而纷纭不息。其间，三国魏、蜀、吴鼎足天下，东晋十六国纷争不已，南北朝长期对峙。

这一时期，西北各异族人口滋长，陆续内迁，占据了故汉大片河山，史称“五胡乱华”。汉末两晋实为大变乱、大悲苦的时代。佛教是慰藉各民族心灵的良药，到处都受到了热烈的欢迎。在江南汉地，玄学盛行一时，而北方地区，佛、道二教不断争斗。长江南北、黄河两岸，因宗教冲突、政治纠纷而罹难者比比皆是。但是，生命的悲苦反而催生了灿烂辉煌的文化，被后世久久传扬。

第一节　法书、碑刻

书法艺术可分为“帖学”、“碑学” 两大系统，在书法史上被称为“南北书派”或“北碑南帖”。乾嘉时期，学者们对书法史作了系统的梳理，其中以阮元的《南北书派论》及《北碑南帖论》观点最为鲜明。他说：“南派乃江左风流，疏放妍妙，长于启牍，减笔至不可识。而篆隶遗法，东晋已多改变，无论宋齐矣。北派则是中原古法，拘谨拙陋，长于碑榜。”阮元的看法是我们分析三国、两晋、南北朝书法艺术的一个理论基石。

一 三国、两晋

曹魏著名碑刻

魏、晋书法上承两汉。三国时期，楷书开始出现，并进入石刻之中。但这一时期，隶书仍是官方通行的书体。曹魏著名的碑刻有——《上尊号碑》、《三体石经》

等。《上尊号碑》为曹丕称帝而立，是典型的官方隶书，书体方正、气度庄严。《三体石经》每字书写古文、篆书、隶书三体。在这一时期南方孙吴的著名碑刻有《天发神谶碑》、《禅国山碑》、《谷朗碑》等。《天发神谶碑》笔意在篆、隶之间，结体以圆驭方，势险局宽，下笔处如斩截，气势雄伟奇恣，是面貌独特的书法作品。《谷朗碑》是隶书向楷书过渡的字体，笔画已去波挑，但楷书的笔法尚未成熟。


图 3–1


图 3–2

石门铭

石门铭刻于北魏宣武帝永平二年（509），内容为秦、梁二州刺史羊祉、左校令贾三德再度开通关中至四川的褒斜栈道，为纪念此事而立。文末有“王远书”款署。此铭文书法飞动疏宕，风格出自《石门颂》、《西狭颂》等碑。有拓本及石印本。近人康有为以临此铭而擅书名。他曾有“《石门铭》为飞逸浑穆之宗，《郑文公》、《瘗鹤铭》辅之”的说法。

法书

汉末三国时代，代表性的书法家有钟繇、皇象、索靖等人。两晋时期，书法大家大批涌现，其中最具影响力的当属王羲之。其人被后世称为“书圣”，其作《兰亭序》被誉为“天下第一行书”，其子王献之亦为书法大家。东晋人书字风气最盛，书法家亦比较多，如庾、郗、王、谢等大家族中书法家屡见不鲜，而父子祖孙以书法著名也不在少数。其中如王导、王洽、王珣、王荟、王徽之、王廙、庾亮、庾怿、庾翼、郗鉴、郗愔、郗昙、谢尚、谢安等都是如此。

两晋书法艺术主要表现在行书上，其代表作为《伯远帖》、《快雪时晴帖》和《中秋帖》。魏晋流传至今的墨迹大都是唐人勾填本和临摹本，其中以王羲之和王献之父子的书迹比较多。他们的作品有刻帖流传，为后世帖学范本。

1 陆机（261–303），字士衡，吴郡（今江苏苏州）人，擅长章草，有真迹《平复帖》传世，曾在《宣和书谱》中著录，此帖和流行后世的刻帖中的一般章草不同，与王羲之的草书也不同，由此可以窥见西晋草书的真貌。

2 王羲之（303–361），字逸少，琅琊临沂（今山东）人，官至右军将军，世称“王右军”，早年学卫夫人，草书学张芝，真书学钟繇，一变汉魏以来的质朴书风，创为妍美流便的新体。其书真迹无存，传世作品散见于宋以来所刻的众帖中，墨迹也多为唐人勾廓填之摹本。保存至今的有《姨母》、《丧乱》、《孔侍中》、《初月》、《快雪时晴》、《兰亭序》、《上虞》、《十七帖》、《乐毅论》等。

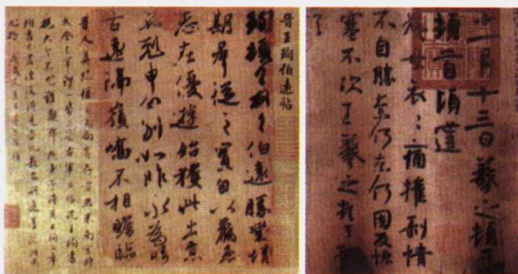
图 3–1 天发神谶碑
皇象

图 3–2 石门铭
北魏

王羲之书法对后世的影响

王羲之真迹今已不得见，唐人摹本中最有价值的"王氏一门书翰"当推《万岁通天帖》，今藏辽宁省博物馆。王羲之以后的书家以草书名世者大体上都以王羲之为圭臬。南唐李煜说"善书法者，各得右军之一体"。在唐代，颜真卿以其行书兼具草意的《祭侄文稿》、《争座位帖》稍变二王之法，传为佳作。张旭开创了狂草的新风格，代表作流传下来的有《古诗四帖》、《肚痛帖》等。张旭的继承者怀素继张旭遗风，"以狂继颠"，流传下来的《自叙帖》上接王献之"一笔书"，是他的代表性风格。旭、素以下，有杨凝式（《神仙起居法》）、黄庭坚（《诸上座》）、赵佶（《千字文》）、吴镇（《心经》）、杨维桢（《真镜庵募缘疏》），各具自家面貌。宋代行书有了新的发展。米芾的"八面出锋"，主要就体现在行书中，而苏轼《寒食帖》又能在行书中融入狂草笔意。


图 3–3


图 3–4

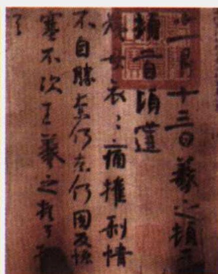

图 3–5

图 3–3　鸭头丸帖
王献之

图 3–4　伯远帖
王珣

图 3–5　姨母帖
王羲之

3 王献之（344–386），字子敬，官至中书令，世称"王大令"，自幼从父学书，精诸体，尤以行、草擅名。与父并称"二王"。他继承并发展了张芝、王羲之的书法衣钵，用笔英俊豪迈，饶有逸气，有"破体"之誉。存世的墨迹有《鸭头丸帖》；小楷有《洛神赋》刻本，因残存十三行，故也称《十三行》。另有《中秋帖》、《地黄汤帖》、《廿九日帖》等，其中《中秋帖》为《三希堂法帖》之一。

4 卫铄（272–349），字茂漪，汝阴太守李矩之妻，世称卫夫人。师承钟繇，尤善隶书。因王羲之少时曾从其学书，所以卫夫人书名传之久远。其书论《笔阵图》，大概为好事者托名之作。

5 王珣（350–401），字元琳，琅琊（今山东临沂）人，他和著名书法家王献之乃同族兄弟。王珣之书法以行书尤佳，传世作品有《伯远帖》。

二 南北朝

碑刻

南北朝时期，北碑南帖的分化日益明显，北朝人多保存古汉人风尚，乐于褒扬先祖，显耀家世。另外，大规模的石窟佛教造像、摩崖刻经也出现在北方，因此石刻、碑刻较多。北朝碑刻书法，以北魏、东魏最精，风格亦多姿多彩，是汉代隶书向唐代楷书发展的过渡风格。康有为说：

古今之中，唯南碑与魏为可宗。可宗为何？曰："有十美"，一曰魄力雄强，二曰气息浑穆，三曰笔法跳跃，四曰点画峻厚，五曰意态奇逸，六曰精神飞动，七曰兴趣酣足，八曰骨法洞达，九曰结构天成，十曰血肉丰美。是十美者，唯魏碑、南碑有之。

今日欲尊帖学，则翻之已坏，不得不尊碑；欲尚唐碑，则磨之已坏，不得不尊南、北朝碑。尊之者，非以其古也。笔画完好，精神流露，易于临摹，一也；可以考隶楷之变，二也；可以考后世之源流，三也；唐言结构，宋尚意态，六朝碑各体毕备，四也；笔法舒长刻入，雄奇角出，迎接不暇，实为唐、宋之所无有，五也。有是五者，不亦宜于尊乎！

还说"凡魏碑，随取一家，皆足成体。尽合诸家，则为具美"。唐初几位楷书大家如虞世南、欧阳询、褚遂良等人都是直接继承智永笔法，而后取法六朝，脱颖而出。

北朝碑刻代表作

1 丰碑 丰碑的书体均风格高古，方峻端肃，锋芒毕露，如《晖福寺碑》、《高贞碑》、《张猛龙碑》等。但是，北魏寇谦之《嵩高灵庙碑》，所含的隶法较多，东魏《敬使君碑》字体较圆柔，二者应该属于个别例子。

2 造像记 清代乾隆、嘉庆以后，一些金石考古家争相访求名山，寻碑索拓。如阮元、黄易等不辞劳苦，寻访残碑断碣。黄易（小松）最早在龙门石窟拓碑4品，世称"龙门四品"。以后又有人拓10品、20品，多至1500品。现在所流传的《龙门二十品》，是魏碑书法的精华。《龙门二十品》集中在河南省洛阳南40里外的龙门石窟。《龙门四品》即《始平公》、《杨大眼》、《魏灵藏》、《孙秋生》等造像铭。《龙门四品》后被并入《龙门二十品》，又称《龙门山佛像铭》。

郑文公碑

郑文公碑为北魏宣武帝永平四年（511），郑道昭为了纪念其父所刻。当时郑道昭是光州刺史，此碑刚开始刻在天柱山巅，后来发现掖县南方云峰山的石质较佳，又再重刻。第一次刻的就称为上碑，字比较小，因为石质较差，字多模糊；第二次刻的便称为下碑，字稍大，且清晰，共有51行，每行29字，但并没有署名。此刻直至阮元亲临摹拓，考订为郑道昭的作品后才受到重视。清代包世臣说："北碑体多旁出，《郑文公》字独真正，而篆势、分韵、草情毕具其中。布白本《乙瑛》，措画本石鼓，与草同源，故自署曰草篆。不言分者，体近易见也。"

张猛龙碑

《张猛龙碑》刻于北魏正光三年（522），存山东曲阜孔庙，无撰书人姓名，为张猛龙之颂德碑。书法劲健雄峻。清金石家杨守敬评为："整炼方折，碑阴流宕奇特。"又评："书法古淡，奇正相生，六代所以高出唐人者以此。"其风格是《始平公》风格的延续和发展。



图3-6



图3-7



图3-8

图3-6 《郑文公碑》上碑
明拓本

图3-7 《郑文公碑》下碑
明拓本

图3-8 始平公造像记
北魏





图3-9



图3-10



图3-11

图3-9 爨宝子碑

图3-10 爨龙颜碑
南朝·宋

图3-11 《瘗鹤铭》字影
南朝·梁 宋拓仰石本

3 墓志铭 在碑刻中，造像记树立于地表供人观瞻，而墓志铭则是埋入圹内，一般碑石较小，字体精致。由于长久埋在地下，不易毁损，所以出土时字口清晰，弥足珍贵。墓志书体多半蕴藉妍华，少数墓志铭风格方峻，如元羽墓志、司马景和妻孟氏墓志铭等；风格遒丽婉转的有张玄黑女墓志、刁惠公墓志铭等。

4 摩崖石刻 摩崖石刻以石门铭最早，之后分为二支：一是山东掖县、平度县的寒同山、云峰山等处；二为山东泰安县北，由泰山经石峪、南徂徕山，邹县近郊之岗山、尖山等处，其中以泰山经石峪金刚经、徂徕山佛号、邹县四山摩崖刻经较为有名，其大字径尺，元气淋漓。摩崖石刻以石门铭、郑文公碑及泰山经石峪金刚经最著名。

南朝碑刻代表作

1 云南"二爨" 南朝沿袭晋制，禁止立碑，故碑刻极少，其中以云南《爨宝子碑》、《爨龙颜碑》最为珍贵。《爨宝子碑》是云南边陲少数民族的首领受汉文化的熏陶，仿效汉制而立。此碑刻于东晋大亨四年（405）。书体是带有明显隶意的楷书体。碑中一部分横画仍保留了隶书的波挑，但结体却方整而近于楷书。用笔以方笔为主，端重古朴。康有为在《广艺舟双楫》中评此碑为"端朴若古佛之容"。《爨龙颜碑》立于南朝宋大明二年（458），比《爨宝子碑》晚53年。它的结体以方整为主，但转折处已使用圆转笔法，而不像《爨宝子碑》那样如矩形的折角，更具有楷书的特征。

2 瘗鹤铭《瘗鹤铭》原刻位于江苏镇江焦山崖石上，曾崩落在长江中。清代康熙中，移置山上定慧寺。铭文笔势开张，点画飞动，前人评价很高。北宋黄庭坚爱临此铭，他的诗有"大字无过瘗鹤铭"之句。刻石的时代和书写者姓名，向来没有定说。

总起来看，南朝碑刻传世很少，除上文提到的《爨宝子碑》、《爨龙颜碑》、《瘗鹤铭》外，另有《好大王碑》、《司马芳残碑》数种。近年来，东晋墓志出土较多，为研究南朝书体提供了新的材料。

法书、启牍

南北朝时期的法书墨迹主要体现在羊欣、王僧虔等人的传世作品和敦煌等地发现的写经中。

1 羊欣（370—442），字敬元，泰山南城（今山东费县西南）人，书法颇具二王神韵，当时有"买王得羊，不失所望"的谚语。

2 王僧虔（426—485），琅琊（今山东临沂）人，王羲之四世族孙，善正行书，丰厚淳朴而有骨力，为时人所推崇，影响至唐宋不衰。传世书迹有《王琰帖》。著作有《书论》等。

南北朝时代，民间写经非常普遍，我们今天能够见到南北朝的经卷多为下层僧道和经生书写而成，此时的写经书体与同期士大夫阶层的书体很不一致。如敦煌出土的《华严经卷》，字体大都是扁方形，竖笔细，但收尾重而上挑，有点像隶书。但没有中锋和回笔，随意落笔，偶有奇趣。

泰山经石峪《金刚经》

南北朝时期刻于泰山一小瀑布下的大块平整山石上，藏于水下约千年，后经发现，使泉水改道，才暴露出来。何人所作，至今尚无定论。字径由一尺二三到一尺七八，现存1067个字，前人评为"大字鼻祖，榜书之宗"。康有为评为"榜书第一"。字形在楷法中兼含隶意，故有人称为"隶楷书"。

第二节　佛教艺术的繁荣

一　青州佛像

5–6世纪，西晋王朝在北方草原民族的不断冲击下走向分裂，北方出现了由多个草原民族控制的割据政权。439年，鲜卑族建立北魏，统一北方。北魏建国后，崇奉佛法，并将佛教与政治事业结合在一起。皇室和上层贵族大规模开窟造像，修建寺庙、佛塔，而民间则大量制作小型佛像礼拜，佛教艺术在北方盛极一时。


图3–12

南北朝时期，山东青州是佛教造像集中的地区。1996年10月，青州市益都师范施工现场发现了数量惊人的窖藏佛像。这所学校是龙兴寺旧址，龙兴寺石碑中记载，当时的龙兴寺称为南阳寺，是当地最重要的寺院。经过修复，龙兴寺旧址共清理出土北魏至唐宋时期的各类佛教造像400多尊，大型造像高达320厘米，最小的高仅20厘米，装饰丰富多彩。青州佛教造像是近年来最重要的考古发现之一，其数量之庞大，形式之精美，为多年考古工作所罕见。

青州佛教造像年代最早的是北魏晚期的作品，绝大多数带有背屏。数量最多、雕刻最精美的是北魏至北齐时期（6世纪）的造像，在形式上糅合了印度犍陀罗、笈多艺术风格和中国传统趣味。

青州佛教造像在风格上可分为两类。第一类是北魏、东魏造像。典型如北魏永安二年（529）韩小华造像、北魏佛造像、东魏天平三年（536）智明造像等，其风格沿袭了北魏孝文帝改制后的中原造像传统，即以面容上的"秀骨清像"与服


图3–13


图3–14

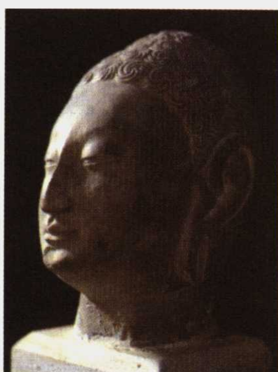

图3–15

图3–12　贴金彩绘佛立像
青州博物馆藏

图3–13　北齐佛立像

图3–14　北齐贴金佛像局部

图3–15　东魏佛头

饰上的"褒衣博带"为主要特色，脸庞清秀神峻，面带微笑。

第二类是北齐造像，如北齐佛头像、北齐彩绘佛像、北齐卢舍那法界人中像等，风格与前一期有了很大变化。其特点是身体壮硕，衣纹刻画简练，面容饱满，神情隽永深邃，是龙兴寺出土造像中具有代表性的作品。此一时期薄衣贴体佛像占很大比例，属于从水路传入的印度笈多风格。菩萨服饰趋向华丽，宝冠造型多样，佩项圈，璎珞样式繁多。一些佛像用凸棱的方式刻出衣纹，好像打湿的衣衫紧贴身体，这种造像样式当为史书中记载的"曹衣出水"。

二 石窟寺

北朝石窟基本上集中在黄河流域，主要有：云冈石窟、巩县石窟、龙门石窟、炳灵寺石窟、麦积山石窟、须弥山石窟和敦煌莫高窟等等。其中云冈、龙门、麦积山、敦煌号称我国四大石窟。

1 云冈石窟


图3–16

坐落在山西大同西面16公里的武周山北崖，依崖开凿，东西绵延1公里。现存主要洞窟53个，造像5万余尊，大部分为北魏兴安二年（453）至太和十九年（495）凿琢而成。被人称赞为"雕刻奇佛，冠于一世"。北魏建窟以来称石窟寺为灵岩寺，后亦称武州山石窟寺，明代始称云冈。石窟初创于北魏中期，由皇室直接经营，据《魏书》卷一百十四《释老志》载，和平初，僧人昙曜任沙门统，经他倡议，"于京城西武州塞凿山石壁，开窟五所镌建佛像各一，高者70尺，次60尺，雕饰奇伟，冠于一世"。

云冈石窟最著名者为昙曜五窟，现在编号为第16－20窟。第19窟是这一组洞窟的中心，主尊释迦牟尼佛坐像高16.8米，另 2身倚坐佛像在左、右耳洞，均高8米。第20窟已完全露天，正中雕释迦佛，着右袒袈裟，结跏趺坐，高13.7米，两侧雕两立佛。第18窟居中释迦佛立像披千佛袈裟，高15.5米，两侧雕两立佛。第17窟正中雕弥勒菩萨交脚像，高15.6米。第16窟雕释迦佛立像，高13.5米。云冈石窟开创时期凿建的这五个大窟，窟室多模拟平面椭圆形、穹窿顶的草庐形式，造像面相方圆、两肩宽厚、目深鼻高，佛像衣服质感厚重。造像内容主要为三世佛、释迦、弥勒和千佛。

五窟主像可能有肖像意义，形象分别为北魏太祖至文成帝的五世帝王。主像身躯魁伟，面相端严、冷峻，有镇慑人心的力量。云冈石窟艺术中明显受到中亚、南亚及波斯和希腊影响，是古代中西文化交流的历史见证。

北魏故都平城一带是中国早期佛教艺术的中心，云冈石窟对中原各地石窟寺都产生了巨大的影响，北魏迁都洛阳之初，沿用的就是云冈造像风格。

图3–16　山西大同云冈石窟造像

2 巩县石窟

巩县石窟位于河南省巩县县城西北2.5公里的洛河北岸，石窟开凿在邙山岩层上。现存大窟5个，摩崖大像3尊，佛龛约1000个，摩崖造像龛238个，造像7700余身，铭刻186方。石刻中的重要部分是第 1、3、4 窟南壁门两侧的帝后礼佛行列浮雕。供养人行列浮雕形象在云冈石窟中已经出现，因风化过甚，形象难于辨认。此外，龙门石窟宾阳洞帝后礼佛图已被盗凿，流入美国。巩县石窟的帝后礼佛浮雕为国内现存的重要代表性作品。其中又以第1窟的礼佛图为最完整、精美。

专家认为巩县石窟规模虽然不大，但总体设计和工匠的高超技艺，说明它应是帝室营建的，是研究中国早期石窟雕刻史的重要实物。它和洛阳龙门石窟在造像风格上一体相连，是北魏定都洛阳前后的代表性石窟寺。


图3–17

巩县石窟寺

修建年代史书没有记载。其第4窟外119号龛唐龙朔（661－663）年间刻有“后魏孝文帝故希玄寺碑”。碑文称北魏孝文帝时（471－499）此处已建寺，时称希玄寺。唐更名为净土寺，宋明皆称大力山石窟十方净土禅寺，今简称石窟寺。造窟记载最早见于明弘治重修石窟寺碑记：……自后魏宣帝景明之间凿石为窟，刻佛千万像，世无能烛其数者……，但其依据不详。据推测石窟大规模开凿约在北魏后期熙平（516–518）至永熙（532－534）年间。窟内外小龛纪年最早为北魏普泰元年（531），此外，有东魏、西魏、北齐直至唐宋各代年号。

——参阅：陈明达：《巩县石窟》，文物出版社。

3 龙门石窟

龙门石窟始建于北魏迁都洛阳（494）前后，历经东魏、西魏、北齐、隋、唐、北宋。两山现存窟龛2100多个，造像10万余身，碑刻题记3600多品，佛塔40余座。在龙门石窟群中，北魏名窟为古阳洞、宾阳洞、莲花洞龛群。

古阳洞创建于北魏孝文帝、宣武帝时。北魏迁都前后，就已经开始利用原有天然岩洞凿龛造像，这是古阳洞的早期造像。古阳洞是北魏皇室贵族造像最集中之处，后壁一坐佛二菩萨三尊大像的完成，应在北魏正始二年（505）前。《魏书·释老志》记载，景明（500－503）初，宣武帝下诏仿照代京灵岩寺石窟（今云冈石窟），于洛南伊阙为孝文帝与文昭皇太后营造石窟各一所。永平（508－512）中又为宣武帝造石窟一所。这三所石窟即现存的宾阳三洞。工程由宦者白整、王质、刘腾相继主持，历时24年。

宾阳三洞的中洞完成于正光四年（523），为北魏后期的代表性洞窟。正壁一佛二弟子二菩萨五尊像，左右壁各雕一主佛二菩萨，题材为三世佛。左右壁前上方浮雕维摩、文殊对坐像和舍身饲虎故事。前壁有帝后礼佛图浮雕，被人盗卖国外；下部雕十神王像，为国内此类题材中较早一例。窟顶雕莲花和伎乐天，窟门拱壁浮雕


图3–18


图3–19

图3–17 巩县石窟寺外景
图3–18 龙门石窟远眺
图3–19 龙门石窟一角

二供养天、二供养菩萨及梵天、帝释二天王。窟外南侧立碑，螭首龟趺，上雕屋檐。

莲花洞建于孝明帝时期，以一立佛二菩萨三尊像、高浮雕莲花藻井和繁细华美的佛龛装饰闻名，与古阳洞、宾阳洞并称北魏龙门三大窟。

龙门北魏窟龛初期造像仍为云冈旧式，后期造像多为面容清癯秀劲的秀骨清像。佛多着褒衣博带，衣褶层叠稠密，衣裙垂蔽，多雕大型世俗供养人行列。龛饰华丽，龛制多样。风格优雅端庄，深有中原佛教艺术风味。北魏之后，唐王朝继续在此开窟造像，龙门石窟再次辉煌。

4 麦积山石窟

麦积山石窟位于甘肃省天水市东南天水县，属渭河流域。有洞窟194个，石雕、泥塑7200尊，壁画1300多平方米。塑像塑造的时间从后秦至清代，历经十多个朝代，约1500年，是历史上东西方文化交流的结晶。麦积山石窟开凿在悬崖峭壁之上，洞窟之间靠架设在崖面上的凌空栈道通达。古人谓："峭壁之间，镌石成佛，万龛千窟。虽自人力，疑是神功。"民间亦有"砍完南山柴，修起麦积崖"，"先有万丈柴，后有麦积崖"的谚语。

麦积山石窟以其精美的泥塑艺术著称，大致可以分为突出墙面的高浮塑，完全离开墙面的圆塑，粘贴在墙面上的模制影塑和壁塑四类。

5 炳灵寺石窟

坐落在甘肃永靖县城南石积山下的黄河右岸，始建于十六国西秦时期（385－431），全部窟龛凿成于西秦到唐以前。石窟群的规模远比云冈、龙门和莫高窟要小，现总计存有窟龛183个，岩石造像694尊，泥塑82尊，壁画900平方米。炳灵寺石窟地处河西，中国僧人西行求法多经此地，因此窟中往往留有求法僧的遗迹。在第169窟中，保存有晋代高僧法显西赴印度时在这里留下的墨书真迹，其题记年代为西秦建弘元年（420），这是国内石窟题记中最早的纪年。

莫高窟

莫高窟在明代一度荒废，至清康熙五十四年（1715）以后，又受到人们的注意。光绪二十六年（1900）道士王圆箓发现"藏经洞"，洞内藏有写经、文书和文物四万多件。此后莫高窟更为引人注目。1907与1914年英国的斯坦因两次掠走遗书、文物一万多件。1908年法国人伯希和从藏经洞中拣选文书中的精品，掠走约5000件。1910年藏经洞中的劫余写经，大部分运至北京、交京师图书馆收藏。1911年日本人橘瑞超和吉川小一郎从王道士处，骗走约600件经卷。1914年俄国人奥尔登堡又从敦煌拿走一批经卷写本，并进行洞窟测绘，还盗走了第263窟的壁画。1924年美国人华尔纳用特制的化学胶液，粘揭盗走莫高窟壁画26块。这些盗窃和破坏，使敦煌文物受到很大损失。目前，敦煌绢本佛画精品散落在欧美各国。

6 敦煌莫高窟

莫高窟位于甘肃敦煌城南25公里处的鸣沙山崖壁上。开凿于前秦，鼎盛于隋唐，宋以后仍有人凿补。隋代第423窟龛下有墨书发愿文，其中有"漠高窟"三字，这是关于莫高窟名称最早的记载。武周李克让《重修莫高窟佛龛碑》中则称"莫高窟"，此后沿用至今。

据伯希和2551号卷子《李义修佛龛碑文》记载：自前秦建元二年，至大周圣历元年，已有窟室一千余龛。经千百年来地震坍塌和人为毁损，现存洞窟492个。彩塑2415尊，壁画45000平方米。段文杰等知名学者据历代题记及图像排比和风格演变规律，将洞窟时代划分如下：北凉7窟，北魏8窟，西魏10窟，北周15窟，隋

80窟，初唐44窟，盛唐80窟，中唐44窟，晚唐60窟，五代32窟，宋34窟，西夏67窟（其中有一批回鹘窟），元10窟。洞窟中保存着大量的建筑、彩塑和壁画，三者互相结合成为一个整体。

敦煌学现在已成为显学，学者们已经积累了大量研究成果，可供我们学习参考。

7 须弥山石窟

须弥山石窟位于宁夏回族自治区固原县西北50多公里六盘山北端的须弥山东麓，开凿的确切年代已无从稽考，从石窟形制和造像风格上判断，大约开凿于北魏中晚期。至唐代止，须弥山石窟先后修有洞窟132座，大小石雕造像315尊，佛龛113个，其中保存较完整的有20余窟。还保存有唐、宋、明各代残存的彩塑、壁画、建筑遗址，以及汉、藏、西夏三种文字刻制的碑石，是国内开凿最早的十大石窟之一。

三 石窟壁画

南北朝时代，各地寺塔、庙观均留有大量壁画，如顾恺之在建康（今江苏省南京市）瓦官寺所画维摩诘像、张僧繇在江陵（今在湖北省）天皇寺所画卢舍那佛像和孔子十弟子像等，但是其画迹早已随同建筑物荡然无存。现在保存下来的仅有较为僻远之地的石窟寺壁画，如新疆拜城克孜尔石窟4－6世纪壁画，库车库木吐喇石窟5－6世纪壁画，甘肃敦煌莫高窟十六国、北魏、西魏、北周壁画，永靖炳灵寺石窟东晋十六国时西秦壁画，天水麦积山石窟北魏壁画等。其中以克孜尔石窟和库木吐喇石窟壁画在风格上最具中亚佛教美术特色。

南北朝石窟寺壁画以敦煌莫高窟最为著名。

1 克孜尔石窟壁画

克孜尔石窟大约始建于公元3世纪，新疆拜城，属于古龟兹古国的疆域，是佛教传入中原的一个重要桥梁。克孜尔现存236个洞窟，有70余窟的壁画保存完好，其创作时间能早于4世纪的后半期，延续至7–8世纪。主要题材是说法图、佛传故事、佛本生故事和譬喻故事等。尤以本生故事画的形式最为独特，均以单幅的形式表现一个故事内容，每个菱形格里绘一个“本生故事”。莫高窟是以连环画的形式来表现“本生故事”的情节，克孜尔石窟则是一图一故事，这种独特形式对敦煌早期的壁画有一定的影响。

2 敦煌莫高窟壁画

敦煌第一个洞窟兴建于366年，早期壁画和彩塑受印度和中亚影响较大，偶尔会有东罗马帝国的拜占庭风格羼杂其间。独特的“敦煌风格”直到北魏时才开始出现，而中原文化对其影响到西魏之后变得更为明显，其原因可能是汉地艺匠人


图3–20


图3–21

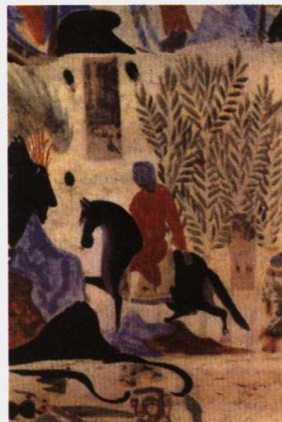

图3–22

图3–20 克孜尔石窟壁画

图3–21 菱格本生故事画
新疆克孜尔14号窟顶壁两侧壁

图3–22 太子本生
隋


图 3–23


图 3–24


图 3–25

数逐渐增多所致。大唐王朝控制了西北边疆地区后，敦煌艺术的中原风格更趋鲜明。

敦煌佛画在风格、题材上一直具有历史的连续性，很难以朝代为界进行分割。出资请人绘制壁画者多为窟寺僧众、各地行商、地方首领等民间力量，其内容也异常丰富。早期敦煌佛画多为佛像、说法图、佛本生故事和僧尼故事。佛像有释迦牟尼像、弥勒像、阿弥陀佛像、释迦多宝并坐像，还有三世佛、七世佛、贤劫千佛等。早期说法图以佛为主体，包括佛弟子、天龙八部:即天王、龙王、药叉、乾闼婆（飞天)、阿修罗（非天)、迦楼罗（金翅鸟王)、紧那罗（乐天）等神众的巨大场面。佛经故事则以《六度集经》、《贤愚经》、《杂宝藏经》等为依据组织画面。这些故事画又分为三种。

1.佛传故事，描写释迦牟尼生平事迹。初为组画形式的片段描写，如：乘象入胎、夜半逾城、出四门、降魔、说法等。北周时代出现了80多个场面的连续画，五代时形成了130多个场面的屏风画,表现了释迦牟尼乘象入胎、树下诞生、宫中娱乐、出家修行、双林入灭、均分舍利等完整的传记性连环画。

2.本生故事，描写释迦牟尼前生善行。早期主要有《尸毗王割肉贸鸽》、《萨唾那舍身饲虎》、《九色鹿舍己救人》等10余种20余幅，均为独幅画。晚期内容更为丰富，如修楼婆王施妻、设头罗健宁王舍身变鱼救人、昙摩绀投火自焚等10余种。

3.因缘故事，描写与佛有关的度化事迹。早期主要有《须摩提女请佛》、《五百强盗成佛》、《婆罗门施身闻偈》、《沙门让食度弊狗》等近10种；晚期有《波斯匿王丑女变美》、《梨耆弥七子娶妇》等10余种。

受中原汉地文化影响，敦煌壁画中也有大量的传统神话题材，如北魏晚期一些洞窟顶部就出现了东王公、西王母、伏羲、女娲、青龙、白虎、朱雀、玄武等新的题材。

隋代开始，经变题材的壁画开始在莫高窟出现，此后历经唐、五代、宋、元一直流行不衰。此外，敦煌装饰图案也丰富多彩，从一个侧面展示了东西方文化交错生辉的生动画面。装饰图案主要位于石窟建筑中的藻井、门楣、人字帔屋顶及地毯、服饰和器物的装饰。早期多为莲花、忍冬、云气、火焰、旋涡、菱格、龟背、云龙、对虎、孔雀以及飞天、伎乐等；中期主要有圆环联珠、动物卷草、天马、对凤、狩猎、兽头、葡萄、茶花、化生童子等；晚期多为连续

图 3–23 九色鹿本生
北魏 纵96厘米 横385厘米
敦煌257窟西壁中层

图 3–24 五百强盗成佛（局部）
西魏 壁画 敦煌285号窟南壁上层

图 3–25 供养菩萨
北魏 敦煌壁画

图案，纹样主要有团花、团龙、团凤、垂帐、折枝花卉等，各个时期的装饰图案丰富多采。

佛画之外，敦煌壁画还有反应各种俗世社会生活的画面——如农耕、狩猎、捕鱼、屠割、打铁、酿酒、织帛、角力、骑射、宴饮、嫁娶、乐舞、百戏，以及胡商往来、帝王出行等等。

总起来看，北朝以后的敦煌艺术是一个逐步本土化的过程，这与汉族力量在西域地区的成长，以及汉文化在异族的传播直接相关，这种力量在隋唐时代达到了顶峰。但敦煌艺术的根本魅力却在于它是一个存储多种文化、视觉艺术标本的历史宝库，它越复杂就越有研究价值。后人在绘制佛画时并没有铲除、涂鸦前人的作品，即使是不同的教派也是如此，民间信仰在此起到了很好的作用。这和中原汉地动辄摧枯拉朽的做法形成了鲜明对比。印度、中亚传入的题材和源于中国的主题往往以独特的方式汇聚在同一个洞窟中，这在北魏末年建造的249窟中得到集中反映。在这个窟中，正面佛立像的两旁是菩萨和飞天，周围绘有“千佛”小像；上方的彩绘佛龛中绘有演奏各种乐器的乐伎飞天。其他代表性的洞窟还有275窟（十六国）、257窟（北魏）、254窟（北魏）、428窟（北周）、285窟（西魏）等。


图3—26

第三节　南北朝墓室壁画、画像砖石

一　壁画

除石窟壁画外，北方的墓室壁画也很发达，如河南邓县南齐彩画砖、河北的东魏公主墓壁画、山西太原的北齐娄睿墓壁画、嘉峪关魏晋墓室壁画，吉林省集安发现的20多处4—7世纪时高句丽族王室、贵族墓等等最具代表性。


图3—27

魏晋南北朝壁画墓的考古发现，主要集中在20世纪50年代以后。20世纪60年代以后，河西走廊和辽东半岛等地区发现了魏晋十六国时期壁画墓，江南发现了南朝时期的壁画墓，另外，在河北、山西、河南、山东、陕西、宁夏等省区也不断有关于北朝晚期壁画墓的重要考古发现，其中东魏北齐时期的壁画墓，主要发现于邺城遗址和太原附近，西魏北周时期的壁画墓，主要发现于长安城遗址附近和原州（今宁夏固原）地区，壁画保存完好的是北周李贤墓。这一时期的石棺椁壁上及棺床背屏上还发现了彩绘或浮雕、线刻的画像，有些带有异域色彩，比如北周安伽墓等等。


图3—28

北朝墓室壁画最有代表性的是娄睿墓，其地点位于山西省太原市晋祠王郭村，1980－1982年发掘。壁画共71幅，无榜题，描绘了墓主人生前的生活场景。壁画

图3—26　石棺床浮雕娜娜女神像

图3—27　漆绘《列女传》人物故事屏风
司马金龙墓　大同市博物馆藏

图3—28　牛神兽
北齐　王郭村墓室壁画


图 3–29


图 3–30

分若干小段，每段均前有导骑 2 人，后有群像 1 组，各段又相互呼应，长卷式构图。娄睿壁画是衡量北齐绘画发展状况，研究北齐音乐、服饰、内廷、丧葬等礼仪制度的重要例证。有人猜测，娄睿壁画可能出自北方宫廷画师之手，甚至还有人说它是北齐宫廷画家杨子华的作品。

二 画像砖石

墓室画像砖石艺术发展于汉代，缘起于当时社会上讲求孝道，盛行厚葬风气。这种风尚经由魏晋延续至南北朝。

比较典型的南朝作品有竹林七贤与荣启期砖画（拼嵌砖画）：1961 年在南京西善桥发现的南朝大墓中出土的一幅模印砖画“竹林七贤与荣启期”；1968 年 8 月、10 月分别在江苏丹阳胡桥、建山的两座南朝墓葬中发现的模印砖画“竹林七贤与荣启期”。这三幅墓葬模印砖画的题材内容相同，均由二百余块墓砖拼接而成，大小也几乎一样，人物表情、衣冠、服饰十分相似，只有器皿、排列顺序上稍有不同。在胡桥的南朝大墓中，墓室的东、西两壁还砌有砖印壁画“羽人戏龙”、“羽人戏虎”、“仪仗出行”等场面。

南朝墓室画像砖石的创制手法主要为砖印壁画和石刻线画，这两种艺术形式受到绘画的影响比较明显，可以作为考察南北朝绘画风格的旁证。像南朝墓室的“竹林七贤与荣启期”题材在江苏境内数次发现，且形式、构图又极其相似，被考古学家疑为是根据同一粉本所作。就创制风格而言，与顾恺之同时期或相去不远。

相比之下，现在发现的北朝墓室画像石多表现生活场面，或道德律令。如 1971 年在山东益都北齐石室墓出土了几件线刻画像石板题材主要是“商贸”、“饮食图”、“主仆交谈图”等等；洛阳北魏孝子石棺的主要题材为郭巨“为母埋儿”、董永“卖身葬父”、陆绩“怀橘奉母”等孝子故事。

但是有些地方的墓室画像砖石也比较复杂，如考古学家在位于南北朝交界地的南阳邓县西学庄就发现了一座南朝画像砖墓，其题材非常丰富：有佛教内容的莲花、飞天，道教内容的王子乔、浮丘公、仙人麒等，儒家的孝义故事“孝子郭巨、老莱子娱亲”，还有出游、乐舞、抬轿、运粮等生活场景，如此多样的题材与内容皆出现于同一南朝墓室中，这是比较罕见的。

三 漆画

北魏司马金龙墓还出土过漆屏风画，在朱漆底色上用细润的线条画出列女故事图，风格和传为顾恺之的《列女仁智图卷》接近，是魏晋人物画风格断代的一个重要标本。

图 3–29 竹林七贤和荣启期（局部）
南朝 砖刻 青砖模印
纵 80 厘米 横 240 厘米
南京博物院藏

图 3–30 安成康王墓辟邪
梁 高 295 厘米


图3—31


图3—32

第四节　南北朝、隋代的艺术和艺术家

一　人物画——从明劝戒，著升沉到颊上三毫

《宋书·臧焘传论》说："自魏氏膺命，主爱雕虫，家弃章句，人重异术。"章句之学指的是儒家教义。汉武帝罢黜百家、独尊儒术之后，儒学一直是思想界的正统观念，此观念通过标举孝道、讲求威仪而得到了制度保障。魏晋以来，儒学的正统地位不断受到新的挑战，玄学、佛学、天师道、各类神仙方术流行一时，士人的性格也由汉代的坚重、质朴一变而为狂放、洒脱，南朝刘义庆的《世说新语》多谈此事。魏晋是审美意识空前高涨的一个时代，书法、人物画、山水画都出现了非功能化的倾向，为后世文人艺术的发展埋下了一粒种子。

1 "晋尚故实"

受汉代绘画教化传统的影响，魏晋南北朝时期的绘画仍然保留了一定的教化功能。唐代张彦远《历代名画记》论前代绘画时说：

> 夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运。发于天然，非由述作。
>
> ……是以汉明宫殿，赞兹粉绘之功；蜀郡学堂，义存劝戒之道。马后女子，尚愿戴君于唐尧；石勒羯胡，犹观自古之忠孝。岂同博弈用心，自是名教乐事。

又引陆机云：

> 丹青之兴，比雅颂之述作，美大业之馨香，宣物莫大于言，存形莫善于画。

所引谢赫《古画品录》亦云：

> 图绘者，莫不明劝戒，著升沉；千载寂寞，披图可鉴。

很明显，图像在此担负了非常重要的社会功能，是记录历史事件，表扬佳德懿行，纪念古圣先贤的重要手段。劝诫类的图像有非常古老的传统，此风至魏晋时期仍然流行不衰，是上流贵族社会精神生活的一个重要组成部分。如曹植《画赞序》云：

图3—31　出游画像砖(局部)
南朝　陶　高38厘米　宽19厘米　厚6厘米　1957年河南邓县出土　河南省博物馆藏

图3—32　战马画像图
南朝　陶　高19厘米　宽38厘米　厚6厘米　1957年河南邓县出土　司马金龙墓　大同市博物馆藏


图3—33

观画者，见三皇五帝，莫不仰戴；见三季异主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠臣死难，莫不抗节；见放臣逐子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不喜贵。是知存乎鉴戒者图画也。

再如，王廙尝与其从子羲之论画云：

余兄子羲之，书画过目便能，就余请书画法，余画孔子十弟子图以励之。画乃吾自画，书乃吾自书，吾余事虽不足法，而书画固可法，欲汝学书则知积学，学以致远；学画可以知师弟子行己之道。

据《贞观公私画史》记载，魏晋绘画中，有大量以教化为目的的作品，如杨修有《吴季札像》，卫协有《毛诗北风图》、《列女图》，陆探微有《孝武功臣像》、《勋臣像》，陈公恩有《列女传仁智图》、《列女传贞节图》等。

劝诫、实录类的图画之外，魏晋南北朝时期还有大量的非教化类人物故事画。如杨修有《严君平卖卜图》，卫协有《卞庄刺虎图》，嵇康有《巢由洗耳图》，史道硕有《燕民送荆柯图》，戴逵有《胡人献兽图》，陆探微有《蔡姬荡舟图》，毛惠远有《醉客图》等等。总起来看，这一时期观念对于图像，或说文学对绘画的影响是非常明显的，它直接决定了题材的取舍。

2 颊上三毫

南朝宋刘义庆《世说新语·巧艺》谓："顾长康画裴叔则，颊上益三毛。人问其故。顾曰：'裴楷俊朗有识具，正此是其识具。看画者寻之，定觉益三毛如有神明，殊胜未安时。'"这个故事后来被反复引用，成了后人讨论"传神"问题时一个著名的例子。另外，顾恺之还说过"四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵中(眼睛)"、"手挥五弦易，目送归鸿难"和"以形写神"之类的话，这些只言片语引起了后人很多讨论，成了标志着魏晋人物画风转变的千古佳话。

"传神"大致有两层含义，其一为传写对象本身的性情，其二为展露绘画者本人的机巧、意趣，二者在谢赫所说的"骨法用笔"中得到了统一。

从对象的角度讲，人物画最容易失真，《魏晋胜流画赞》曰："若长短、刚软、深浅、广狭于点睛之节，上下、大小、浓薄，有一毫小失，则神气与之俱变矣。"因此，画人物要感受到人物品性、骨法，然后才能选择准确的表现手法。颊上三毫虽然夸张，但在心理上却给人带来了真实的感受、强烈的印象。

从作品的角度讲，画面本身也存在"神气"的问题，这种神气是靠用笔来控制，即后来张彦远所说的"本于立意而归乎用笔"，用笔有生气，则画面有神。《文心雕龙·总术》说："今之常言，有文有笔；以为无韵者笔也，有韵者文也。"文、笔有别，形、神异趣，这是魏晋文坛、画坛讨论较多的话题，"神"对应的是"韵"字，而神韵连言正是古代画论中常见之事。

图3—33　列女仁智图卷
东晋　顾恺之（宋摹本）

二 山水诗与山水画

1 山水诗

南朝刘宋时宗炳《画山水序》及王微《叙画》是中国现存最古的关于山水画的著作，其文字间流露的信息非常微妙，在文风和抒情方式上非常贴近山水文学，以此可知，魏晋山水诗和山水画的出现有着密切的关联。

山水诗作为一种新诗体出现于晋宋之际，《文心雕龙·明诗》云："宋初文咏，体有因革，《庄》、《老》告退，而山水方滋。"山水诗以谢灵运最佳，其《于南山往北山经湖中瞻眺》云：

朝旦发阳崖，景落憩阴峰。
舍舟眺迥渚，停策倚茂松。
侧径既窈窕，环洲亦玲珑。
俛视乔木杪，仰聆大壑灇。
石横水分流，林密蹊绝踪。
解作竟何感，升长皆丰容。
初篁苞绿箨，新蒲含紫茸。
海鸥戏春岸，天鸡弄和风。
抚化心无厌，览物眷弥重。
不惜去人远，但恨莫与同。
孤游非情叹，赏废理谁通？

抒写性灵、寄寓情怀是山水文学的精神所在，对四时、万物的灵敏感受是魏晋诗人挣脱"名教"牢笼后一次新的心灵解放，此种"善感性"是审美情怀最重要的标志。一如钟嵘《诗品序》所言：

若乃春风春鸟，秋月秋蝉，夏月暑雨，冬月祁寒，斯四候之感诸诗者也。嘉会寄诗以亲，离群托诗以怨。至于楚臣去境，汉妾辞宫；或骨横朔野，或魂逐飞蓬；或负戈外戍，杀气雄边；塞客衣单，孀闺泪尽；文士有解佩出朝，一去忘反；女有扬蛾入宠，再盼倾国。凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义？非长歌何以骋其情？

同时，山水画也具有了"独立"的形态。顾恺之《画云台山记》称：

山有面，则背向有影。可令庆云西而吐于东方。清天中，凡天及水色，尽用空青，竟素上下以映日。西去山，别详其远近。发迹东基，转上未半，作紫石如坚云者五六枚。夹冈乘其间而上，使势蜿蜒如龙，因抱峰直顿而上。下作积冈，使望之蓬蓬然凝而上。

而宗炳在《画山水序》中以观画者的语气说：

……于是闲居理气，拂觞鸣琴，披图幽对，坐究四荒，不违天励之藂，独应无人之野。峰岫峣嶷，云林森眇……

王微《叙画》则曰：

> 望秋云，神飞扬，临春风，思浩荡，虽有金石之乐，圭璋之琛，岂能仿佛之哉。披图按牒，效异《山海》，绿林扬风，白水激涧……

遗憾的是，《画云台山记》辗转传抄，其句多不可解，文章类似“旅游写生”笔记，又像在描述作画方法，但是文中所留意的形象，所使用的语言，如：庆云、紫石、蜿蜒如龙、蓬蓬然凝而上——依然不脱山水文学的意趣。

2 作为地图、纪游图的山水

从文论、画论上看，六朝山水画似乎成就极大，但是从视觉形态上看，这个问题要复杂一些。其中一个原因是图像实物资料严重匮乏，具体情况如何，其实不得而知。另一个原因是我们已经积累的大量丰富、灵敏的图画观看经验，进而会认为六朝山水稚拙有余，灵秀不足，其山水绘画明显不如诗赋那么感人。张彦远可能就是用这种眼光评论六朝山水。抛开这些话题不论，我们说山水画题的独立，其本身就是一个巨大的进步，今天看似平淡的画面，可能已经令古人心旌飘摇不定了。

张弘星先生说：“六朝时期所谓的山水画，事实上是一种山水图记。顾恺之的《庐山图》是与庐山记相配的山水图记，史道硕的《金谷园图》、毛惠秀画《中溪谷村墟图》，不过景观范围小些，属都邑图之类，而戴勃画《九州名山图》，释惠远画《江滩名山图》所画物象不止一座山，而是一个地区，或全国的名山。”①

在王微所处的时代，“案城域，辨方州”之类的图画，应该是一种成熟的制图形式，而且是山水图式的主体。之所以如此说，一是因为六朝山水多属纪游类图像，二是“制图之经”在西晋就已经完全成熟。《晋书·裴秀传》称：

> 秀……作《禹贡地域图》十八篇，奏之，藏于秘府。其序曰：图书之设，由来尚矣。自古立象垂制，而赖其用……大晋龙兴，混一六合，以清宇宙，始于庸蜀，罙入其阻，文皇帝乃命有司，撰访吴蜀地图。蜀土既定，六军所经，地域远近，山川险易，征路迂直，校验图记，罔或有差。今上考《禹贡》山海川流，原隰陂泽……为《地图》十八篇。制图之经有六焉：一曰分率，所以辨广轮之度也；二曰准望，所以正彼此之体也；三曰道里，所以定所由之数也；四曰高下；五曰方邪；六曰迂直。……有图像而无分率，则无以审远近之差，又分率而无准望，虽得之于一隅，必失之于他方；有准望而无道里，则绝于山海隔绝之地，不能以相通；有道里而无高下、方邪、迂直之校，则径路之数，必与远近之实相违，失准望之正矣，故意六者参而考之。

裴秀的制图之经体现了一种独特的空间折算度量法，这种方法和西方定点透视法基础上的比例折算截然不同，也就是说它并没有把真实的视像做检校画面的标准。用王微的话讲：“目有所极，故所见不周。”

① 张弘星，《作为地图的山水画》，《新美术》1988年第4期。

为了说明这个问题。我们还可以引宗炳《画山水序》中的一段文字来进行说明：

> 夫理绝于中古之上者，可意求于千载之下；旨微于言象之外者，可心取于书策之内。况乎身所盘桓，目所绸缪，以形写形，以色貌色也。且夫昆仑山之大，瞳子之小，迫目以寸，则其形莫睹；迥以数里，则可围于寸眸。诚由去之稍阔，则其见弥小，今张绡素以远映，则昆阆之形，可围于方寸之内。竖划三寸，当千仞之高，横墨数尺，体百里之迥。是以观画图者，徒患类之不巧，不以制小而累其似，此自然之势。……夫以应目会心为理者，类之成巧，则目亦同应，心亦俱会。应会感神，神超理得，虽复虚求幽岩，何以加焉。又神本亡端，栖形感类，理入影迹，诚能妙写，亦诚尽矣。

宗炳所认识的画理是“类之成巧”，而不是“虚求幽岩”，即非直观再现式的物象组织排列法。在传为王维的《辋川图》中，我们还可以找到这种构图法的痕迹。直到郭熙的“三远法”成立之后，古人才从理论上确立了一种既能会意，又能表达真实视像的方法，这是一个折衷的方法。而标志性的绘图法则在各类实用性、工具性的图像（如舆地图，农书插图等各类图谱）中保留下来。和西方截然不同的是，中国的实用性、工具性的图像完全采用了一种概念化的表达方式。

贵游诗

贵游题材的诗歌在唐代颇多，似可作展子虔《游春图》的追加解释。唐姚合《咏贵游》：贵游多爱向深春，到处香凝数里尘。红杏花开连锦障，绿杨阴合拂朱轮。凤凰尊畔飞金盏，丝竹声中醉玉人。日暮垂鞭共归去，西园宾客附龙鳞。刘兼《贵游》：绣衣公子宴池塘，淑景融融万卉芳。珠翠照天春未老，管弦临水日初长。风飘柳线金成穗，雨洗梨花玉有香。醉后不能离绮席，拟凭青帝系斜阳。宋周密《武林旧事》云：“都城自过收灯，贵游巨室，争先出郊，谓之探春。”

3 贵游山水

中国山水画和西方风景画一个重要的区别就在于（除了纯粹的地图外）中国从没有那种无人风景、“如画”（即18世纪那种令人恐怖的以废墟、荒野为题）的风景；即便画面无人，那也是“绝顶一茅茨”，或“深山藏古寺”之类的画面。从人物画衬景中脱身的那一类山水画仍然保留了优雅温婉的气息，这种气息在隋唐贵游山水、青绿山水中表露无遗。

可惜隋朝传世贵游山水只有展子虔《游春图》一卷。

三 鸟兽、蝉雀杂画

魏晋南北朝时期，鸟兽、蝉雀题材的绘画多有出现，《历代名画记》记载了很多这样的作品，传说中王廙、嵇康还画过《狮子击象图》，顾景秀、丁光擅画蝉雀，寓意“螳螂捕蝉，岂知黄雀在后”。其他一些鬼神杂画、犬马、楼台、田园风俗等等绘画题材也在历史记载中反复出现。后世开始出现十门、十三科之类说法，稍稍作了归纳。中国的画题分类和西方的三分法（高于人者、人、低于人者）极不相同，也很少有根据题材来确定作品等级的习惯。

四 画家及其作品

北方画家

1 曹衣出水

北方的画家曹仲达，原籍西域曹国，官至北齐朝散大夫。记载中说他善画佛

画，也长于泥塑，所作佛画，到了唐代被称为“曹家样”，与“张家样”并称，其特点为“曹衣出水”，意思是说他画的人衣服紧窄，好像刚从水里出来一般。已无传世作品。

2 非有诏不得与外人画——杨子华

杨子华，在北齐世祖时任直阁将军、员外散骑常侍。记载说他“善丹青，曾画马于壁，谓夜间如闻蹄长鸣，饮水食草之声；又在纸上画龙，卷舒时有云萦绕”，“天下号为画圣，非有诏不得与外人画”。杨子华在长安等地画了很多壁画，今天已经了无踪迹。只有一卷传为宋临的《北齐校书图》（现藏于美国波士顿博物馆），是我们今天唯一能见到的杨氏的卷轴画，内容为北齐天保七年（556）文宣帝高洋命樊逊诸人刊定五经诸史的故事，画中人物的特征，与1979年出土的娄睿墓壁画相吻合。所以有人认为壁画是他的手笔。

南方画家

1 “佛画之祖” 曹不兴

曹不兴，一作弗兴，三国吴画家。生卒年月不详。吴兴（今属浙江）人。擅画龙、虎、马和佛教人物。作巨幅画像，心敏手运，须臾即成。在吴地与皇象善书、严武善弈等号称“八绝”。相传孙权命他画屏风，误墨成蝇状，孙权疑为真，举手弹之。时康居僧人会（即康僧会）携佛像从南方入吴，不兴曾加模写，有“佛画之祖”之誉。画迹早已散失。

谢赫云：“江左画人吴曹不兴，运五千尺绢画一像，心敏手疾，须臾立成。头面手足，胸臆肩背，无遗失尺度。此其难也，唯不兴能之。”陈朝谢赫善画，尝阅秘阁，叹伏曹不兴所画龙首，以为若见真龙（语出唐末李绰撰《尚书故实》）。画迹有隋朝官本《龙头样》四卷、《清溪侧坐赤龙盘图》二卷、《夷子蛮兽样》一，著录于《贞观公私画史》；《兵符图》原为宣和内府物，后归南宋赵与懃，著录于《云烟过眼录》。曹画真迹不复存世。

2 卫协

谢赫评卫协为“古画皆略，至协始精。六法颇为兼善，虽不备该形似而有气韵，陵跨群雄。旷代绝笔。在第一品曹不兴下，张墨、荀勖上。”顾恺之《论画》云：“《七佛》与《烈女》，皆协之迹，壮而有情势。《毛诗·北风图》亦协手，巧密于情思。”卫协当为魏晋人物画





图3—34

顾恺之传奇

《历代名画记》记载：晋顾恺之“曾以一橱画暂寄桓玄，皆其妙迹所珍秘者，封题之。玄开其后取之，诳言不开。恺之不疑是窃去，直云：‘妙画通神，变化飞去，犹人之登仙也。’故人称恺之三绝：画绝、才绝、痴绝。又尝悦一怜女，乃画女于壁，当心钉之。女患心痛，告于长康，拔去钉，乃愈。尝欲写殷仲堪真，仲堪素有目疾，固辞。长康曰：‘明府当缘隐眼也，若明点瞳子，飞白拂上，便如轻云蔽月。’画人，尝数年不点目睛。人问其故，答曰：‘四体妍蚩，本无关于妙处。传神写照，正在阿堵之中。’又画裴楷真，颊上加三毛。云：‘楷俊朗有识具，此正是其识具。观者详之，定觉神明殊胜。’……”

图3—34 洛神赋图卷（局部）
东晋 顾恺之（宋摹本） 故宫博物院藏

转型的一个关键人物，可惜画迹无存。

3 顾恺之

顾恺之的作品题材，包括历史故事、道释、诗歌本事、人物、仕女、山水、禽兽等，均已失传。现有《女史箴图》、《洛神赋图》、《列女仁智图》等宋摹本传世。

4 陆探微（？—约485）

吴（苏州）人，南朝宋文帝和明帝近侍之臣。他的画被南齐的谢赫评为当代之冠。据记载，他画的人物形象瘦削，用笔“劲利，如锥刀”。张彦远把他和顾恺之归在一起，作为“密体”的代表画家。

5 张僧繇

张僧繇，吴（苏州）人。梁天监中为武陵王侍郎，直秘阁知画事，历右军将军、吴兴太守。擅画佛像、龙、鹰，多作卷轴画和壁画。成语“画龙点睛”即出于张僧繇画壁故事，传说中他在金陵一乘寺还用“退晕法”画“凸凹花”。明代董其昌等人又尊他为“没骨画”的鼻祖。张彦远称他的风格为“疏体”，对后世的影响很大。唐朝画家阎立本和吴道子都远师于他。此外，他还善于雕塑，有“张家样”之称。

6 萧绎（508 — 554）

梁武帝萧衍第五子，由湘东王职即帝位，称梁元帝，字世诚，南兰陵（今江苏武进）人。记载里说他善画佛画、鹿鹤、景物写生，尤其善于画域外人的形貌。传世的《职贡图》是北宋摹本。

五 隋朝画家

隋朝著名画家有杨契丹、郑法士、董伯仁、展子虔、孙尚子、尉迟跋质那等。其人各有所长，如杨擅“朝廷簪组”，董擅“台阁”，展擅“车马”，孙擅“美人魑魅”。他们大多受顾恺之、陆探微影响，作风近于密体。孙尚子则“善为战笔，甚有气力”，尉迟跋质那来自新疆的于阗，善画外国佛像。

1 展子虔

历北齐、北周入隋，在隋朝时曾任朝散大夫、帐内都督等职。善画人物、车马、楼阁、山水，尤以画山水闻名。人物描法细致，以色晕染面部；画马入神，立马有足势，卧马则腹有腾骧起跃之势，与董伯仁齐名。亦工台阁，但不及董伯仁；写山水远近，有咫尺千里之势。曾在洛阳天女寺、云花寺、长安灵宝寺、崇圣寺等绘制佛教壁画。画迹有隋朝官本《法华变相图》、《长安车马人物图》、《弋猎图》、《南郊图》、《王世充像》等，著录于《贞观公私画史》；《朱买臣覆水图》、《北齐后主幸晋阳图》、《维摩像》等，著录于《历代名画记》；《北极巡海图》、《石勒问道图》等20件，著录于《宣和画谱》。传世作品有《游春图》卷。



图3—35

《游春图》卷

纵43厘米，横80.5厘米，绢本设色，现藏北京故宫博物院。卷首有宋徽宗赵佶题“展子虔游春图”六字。画面描绘了阳光和煦的春天，翠岫葱茏、碧波荡漾，贵族士人沿堤岸策马的景象。唐人称展画有“远近山水、咫尺千里”之势。在画法上青绿填色，空勾无皴，人物与枝干直接用粉点染，全画以青绿作主调，是我国现存最古的卷轴山水画。



图3—36

图3—35 职贡图卷（局部）
梁 萧绎

图3—36 游春图（局部）
隋 展子虔

2 董伯仁

生于西魏，历经北周、陈，隋朝初年尚在，汝南（今属河南）人。多才艺，官至光禄寺大夫、殿内将军。工画佛像、人物、楼台、车马，与展子虔同时入隋，并称“董展”。曾在汝州白雀寺等地作壁画。《贞观公私画史》、《宣和画谱》等著录其作品6件，今已画迹无存。

3 郑法士

吴（苏州）人。北周时为大都督左员外侍郎、建中将军，封长社县子，入隋后授中散大夫。善画人物、楼台，师法张僧繇，曾于上都海觉寺等多处作壁画。《贞观公私画史》、《宣和画谱》等著录其作品20件，今已不传。

第五节　画论、书论

此期书论主要有虞龢《论书表》和庾肩吾《书品论》等。六朝画论主要有顾恺之《魏晋胜流画赞》、谢赫《古画品录》、姚最《续画品录》。

谢赫《古画品录》是最早对作品加以品第的著作。评定了三国至南齐前27位画家作品的等级，并提出了著名的绘画理论“六法论”——气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写。对于“六法”，古今有多种解释，问题繁杂，此处不论。

姚最《续画品录》，主要为补遗谢赫的《古画品录》而作。

虞龢《论书表》，品题了宫中秘笈，及奉命寻访、征集到的法书中的优秀作品，提供了当时所藏钟繇、王羲之、王献之各家的卷数、字数以及拓书的情况等。

庾肩吾《书品论》，挑选了以东汉张芝居首的草、隶书家共128人，按品位分高、中、低三等，每等再分上、中、下三级。

第六节　三国、两晋、南北朝的工艺美术



图3-37

三国两晋南北朝时期，成就突出的工艺是青瓷生产。这时期南方青瓷的主要产地是浙江、江苏和江西等地，其中尤以浙江的青瓷最著名。考古发掘表明，北方青瓷约始于北魏晚期，较著名的有山东淄博发现有北朝青瓷窑址。此外，墓葬出土的北朝青瓷器很多，其中以1948年在河北省景县封氏墓群出土的一批青瓷质量最高，是中国最早发现的北方青瓷。

这一时期青瓷的主要品种有盘口壶、唾壶、罐、盆、钵、碗、水盂、砚、香薰、

图3-37 三国时期青瓷羊

鸡头壶、灯虎子等。瓷器正在逐渐取代过去铜器和漆器的地位，其装饰手法有模印、刻画、堆贴、塑饰、雕镂、釉彩变化等。其装饰纹样早期常用铺首纹、联珠纹等，最具有时代特色的纹样是莲花纹和忍冬纹（也称卷草纹）。莲花是佛教艺术题材之一，南朝青瓷中普遍以莲花为装饰。南北朝时期，从商周开始的以动物纹样装饰逐渐过渡到以植物纹样装饰，这些纹样透露出西北草原文化、中亚文化的痕迹。另外，佛教艺术对装饰题材也产生了重要影响。



图 3–38

《魏书》大月氏条、《抱朴子》等中就有关于玻璃工艺的记载。三国两晋南北朝时期墓葬出土的文物中也有不少玻璃器皿和玻璃装饰品，如河北定州北魏塔基出土的玻璃钵、葫芦瓶和玻璃珠、环之类。但学术界一般认为，玻璃工艺是罗马和波斯的玻璃器通过丝绸之路传入中国的。如江苏南京象山7号墓、河北景县封氏墓群等出土的玻璃器物，均是罗马输入。湖北鄂城西晋墓出土的圆形磨饰玻璃碗、宁夏固原北周李贤墓出土的玻璃碗，则是由波斯输入。考古材料常常挑战已有的解释，如战国墓中曾出土过一些琉璃小件，对这些器物的阐释是艺术史家的难题，它的来源，对后世的影响等等很值得深入研究。

插段

此处补充说明的是由顾恺之《魏晋胜流画赞》所引出的问题。画赞是魏晋时期的一种新的文体。《艺文类聚》中就保留了魏晋时期的各类画赞、颂、赋。如：

曹植《帝尧画赞》、《画赞序》；夏侯湛《管仲像赞》、《鲍叔像赞》；孙绰《贺司空修像赞》、《孔松阳像赞》；傅咸《画像赋》；潘岳《故太常任府君画赞》；庾阐《虞舜像赞并序》、《二妃像赞》；郭璞《山海图赞》；傅亮《汉高祖画赞》、《班婕妤画赞》；梁元帝《职贡图序》、《职贡图赞》、《谢上画蒙敕褒赏启》、《谢东宫赉陆探微画启》；梁简文帝《咏美人看画诗》、《咏笔格诗》、《释迦文佛像铭》、《弥陀佛像铭》、《式佛像铭》、《迦叶佛像铭》、《又释迦文佛像铭》、《梁安寺释迦文佛像铭》、《吴郡石像铭》；刘孝标《谢敕赉画屏风启》、《辟厌青牛画赞》；刘勰《剡县石城寺弥勒石像碑铭》；江淹《扇上采画赋》；高爽《咏画扇诗》；庾肩吾《咏美人看画诗》；庾信《黄帝见广成画赞》、《舜干戚画赞》、《汉高祖置酒沛宫画赞》、《五月披裘负薪画赞》、《张良遇黄石公画赞》、《荣启期三乐画赞》；江总《庄周画赞》。

那么，《魏晋胜流画赞》到底是一份什么样的文献就成了问题，因为经《历代名画记》保留下来的文本明显是在讨论作品，而非内容和题材。

配有赞文诗赋的教化类图像、图经是早期绘画的重要形态，图文并茂，相得益彰，在历朝历代一直流行不衰，这是中国艺术史中耐人深究的一个话题。

思考题

1. **南朝碑刻代表作有哪些？**
2. **云冈石窟造像风格如何？**
3. **什么是“六法”？**
4. **两晋代表性的书家、书迹有哪些？**

图 3–38　青瓷仰覆莲花尊
南朝　高 35.8 厘米
湖北武昌出土

《古画品录》

——南朝齐 谢赫

夫画品者，盖众画之优劣也。图绘者，莫不明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴。虽画有六法，罕能尽该。而自古及今，各善一节。六法者何？一气韵生动是也，二骨法用笔是也，三应物象形是也，四随类赋彩是也，五经营位置是也，六传移模写是也。唯陆探微、卫协备该之矣。然迹有巧拙，艺无古今，谨依远近，随其品第，裁成序引。故此所述，不广其源，但传出自神仙，莫之闻见也。南齐谢赫撰。

第一品（五人）

陆探微。穷理尽性，事绝言象。包前孕后，古今独立。非复激扬所能称赞，但价重之极乎上上品之外，无他寄言，故屈标第一等。

曹不兴。不兴之迹，迨莫复传。唯秘阁之内，一龙而已。观其风骨，名岂虚成？

卫协。古画之略，至协始精。六法之中，迨为兼善。虽不说备形妙，颇得壮气。凌跨群雄，旷代绝笔。

张墨、荀勖。风范气候，极妙参神。但取精灵，遗其骨法。若拘以体物，则未见精粹；若取之象外，方厌膏腴，可谓微妙也。

第二品（三人）

顾骏之。神韵气力，不逮前贤；精微谨细，有过往哲。始变古则今，赋彩制形，皆创新意。若包牺始更卦体，史籀初改书法。尝结构层楼以为画所。风雨炎燠之时，故不操笔；天和气爽之日，方乃染毫。登楼去梯，妻子罕见。画蝉雀骏之始也。宋大明中，天下莫敢竞矣。

陆绥。体韵遒举，风彩飘然。一点一拂，动笔皆奇。传世盖少，所谓希见卷轴，故为宝也。

袁蒨。比方陆氏，最为高逸。象人之妙，亚美前贤。但志守师法，更无新意。然和璧微玷，岂贬十城之价也！

第三品（九人）

姚昙度。画有逸方，巧变锋出，魑魅神鬼，皆能绝妙同流，真为雅郑兼善，莫不俊拔，出人意表。天挺生知，非学所及。虽纤微长短，往往失之。而舆皂之中，莫与为匹。岂直栋梁萧艾，可搪揬玙璠者哉！

顾恺之。格体精微，笔无妄下。但迹不迨意，声过其实。

毛惠远。画体周赡，无适弗该，出入穷奇，纵横逸笔，力遒韵雅，超迈绝伦。其挥霍必也极妙，至于定质块然，未尽其善。神鬼及马，泥滞于体，颇有拙也。

夏瞻。虽气力不足，而精彩有余。擅名远代，事非虚美。

戴逵。情韵连绵，风趣巧拔。善图贤圣，百工所范。荀、卫以后，实为领袖。及乎子颙，能继其美。

江僧宝。斟酌袁陆，亲渐朱蓝。用笔骨梗，甚有师法。像人之外，非其所长也。

吴暕。体法雅媚，制置才巧。擅美当年，有声京洛。

张则。意思横逸，动笔新奇。师心独见，鄙于综采。变巧不竭，若环之无端，景多触目，谢题徐落云，此二人，后不得预焉。

陆杲。体致不凡，跨迈流俗。时有合作，往往出人。点画之间，动流恢服。传于后者，殆不盈握。桂枝一芳，足惬本性。流液之素，难效其功。

第四品（五人）

蘧道愍、章继伯。并善寺壁，兼长画扇。人马分数，毫厘不失；别体之妙，亦为入神。

顾宝光。全法陆家，事事宗禀。方之袁蒨，可谓小巫。

王微、史道硕。并师荀、卫，各体善能。然王得其细，史传其真。细而论之，景玄为劣。

第五品（三人）

刘顼。用意绵密，画体纤细，而笔迹困弱。形制单省。其于所长，妇人为最。但纤细过度，翻更失真。然观察详审，甚得姿态。

晋明帝。虽略于形色，颇得神气。笔迹超越，亦有奇观。

刘绍祖。善于传写，不闲其思。至于雀鼠，笔迹历落，往往出群。时人为之语，号曰移画。然述而不作，非画所先。

第六品（二人）

宗炳。炳明于六法，迄无适善，而含毫命素，必有损益。迹非准的，意足师放。

丁光。虽擅名蝉雀，而笔迹轻羸。非不精谨，乏于生气。

忆昔开元全盛日，
小邑犹藏万家室。
稻米流脂粟米白，
公私仓廪俱丰实。
九州道路无豺虎，
远游不劳吉日出。
齐纨鲁缟车班班，
男耕女桑不相失。
宫中圣人奏云门，
天下朋友结胶漆。

——唐·杜甫《忆昔》

第四章 焕烂而求备——盛唐气象

第四章　焕烂而求备
——盛唐气象

大唐在中国历史、世界历史上均占有重要地位。大唐帝国的前期阶段，版图大幅度扩张，经济繁荣，国力雄厚，为文化繁荣提供了物质基础。唐代文化灿烂辉煌，像唐诗、传奇小说、变文、绘画、雕塑都对后世影响深远。

7 世纪60 年代之后，中国的力量不仅在塔里木盆地、准噶尔盆地、伊犁河流域牢牢扎根，甚至扩展到中亚的许多城邦。中国与日本、朝鲜、印度、波斯、阿拉伯等许多国家建立了广泛的经济和文化联系，唐朝的丝绸、瓷器等大宗物品则通过“丝绸之路”源源不断地运往亚欧各地。

唐都长安规模巨大，相当于今天西安城的5 倍，城内街道整齐，路旁遍植榆槐、果树。城南曲江池建筑了许多皇室贵族的离宫别院，城内宫殿壮丽巍峨，建筑艺术达到了新的高峰。在今西安市内，唐长安城遗址仍有迹可寻。唐都长安是国际性大都会，其文化也向异域不断流播。默罕默德曾说，学问虽远在中国，宜当求之。西亚腹地、东亚、南亚的外国人对唐朝文明充满向往，往来长安的外国留学生、商人、僧侣、使臣络绎不绝，其中有新罗人（朝鲜古国）、日本人、中亚细亚人、波斯（今伊朗）人和大食（今阿拉伯）人，他们从陆路和海道云集长安，有的久居不返，在长安开店铺做生意，有的入国学，参加科举考试，学习诗赋，和唐人诗酒酬唱。日本谴唐使回国后，还效法唐朝典章制度，从此改变了本国陋习。

唐代是一个贵族社会，其政治、文化活动亦气度恢弘，这种气象在美术史上多有流露。唐人在宗教寺观壁画、贵游人物画、花鸟、鞍马杂画、山水画等领域成就非凡。

其时宗教壁画创作也出现高潮，遍布各地的大量寺观中皆有壁画。长安、洛阳两地寺观都留下了名家手笔，像阎立本、吴道子等都受张僧繇影响而各有创造，可惜画迹早已不存。除了道释画外，唐代在鞍马人物画领域所取得的成就也是后人所无法企及的。描绘田家风俗的绘画也开始出现，如阎立本曾画田舍屏风 12 扇等，但此类作品皆未见流传。由于贵族的扶持，花鸟画在隋唐时代也取得重要发展，花鸟题材多流行于宫廷及上流社会，用作贵族家居装饰的屏风、画障是当时绘画的主要载体。唐代花鸟画技巧的发展，为五代两宋花鸟画的发展和繁荣创造了条件。

第一节　人物、鞍马、花鸟画家

一 人物画家

1 右相阎立本

阎立本（？—673年）。雍州万年（今陕西西安）人，祖籍榆林盛乐（今内蒙古和林格尔）。阎氏一族是北朝以来的名门，其父阎毗，其兄立德俱擅绘画、工艺和建筑。高宗显庆初，兄死，代为工部尚书，总章元年（668）升右相，封博陵县男，咸亨元年（670）任中书令。工书法，擅画人物、车马、台阁，取法张僧繇、郑法士、杨契丹、展子虔，笔力圆劲雄浑。画迹有《秦府十八学士》、《凌烟阁功臣二十四人图》等，著录于《历代名画记》。《魏征进谏图》、《十二真君像》、《王右军真图》等42件，著录于《宣和画谱》。传世作品有《步辇图》卷，此图无款，有宋代章伯益篆书题记及米芾等人的观款，有疑为北宋摹本者。《历代帝王图》卷（存13段，自汉昭帝至隋炀帝共13帝），藏美国波士顿美术馆。《职贡图》和《萧翼赚兰亭图》均藏于台北故宫博物院，前图为宋代摹本；后图有两本，一本藏台北，另一本藏辽宁省博物馆。表现萧翼奉命赚取辨才和尚《兰亭》真迹的故事。台北本为南宋摹本，辽博本为北宋摹本。



图4—1

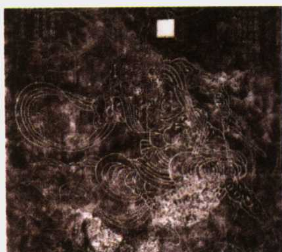


图4—2



图4—3

图4—1　历代帝王图卷
唐　阎立本　绢本设色　纵51.3厘米
美国波士顿美术馆藏

图4—2　山鬼图
唐　吴道子

图4—3　八十七神仙卷（局部）
唐　吴道子（传）

2 吴带当风

吴道子（约685—758）唐代画家。阳翟（今河南禹县）人。少孤，相传曾学书于张旭、贺知章，未成，乃改习绘画，远师张僧繇、近学张孝师。其用笔早年较细，风格稠密；中年雄放，变为遒劲："点划之间，时见缺落。"后人把他与张僧繇并称"疏体"，以别顾恺之、陆探微的"密体"。所写衣褶有飘举之势，与曹仲达所作外国佛像衣纹紧窄有所别，故世称"吴带当风，曹衣出水"。千余年来，吴道子被民间奉为"画圣"；民间画工尊之为"祖师"。五代北宋时的著名画家王瓘、高文进、武宗元等都属于他的传派。画迹有《明皇受箓图》、《十指钟馗图》、《托塔天王图》、《大护法神像》等93件，著录于《宣和画谱》。传世作品有《天王送子图》，又名《释迦降生图》，是宋人学吴道子风格的作品，现藏日本大阪市立美术馆；《释迦图》藏日本京都东福寺，皆为后人托名摹本。

3 晋国公

韩滉（723—787），字太冲，长安（今陕西西安）人。贞元初封"晋国公"。曾参与平定藩镇叛乱。韩滉画法远师陆探微，擅画人物及农村景物，写牛、羊、驴等走兽，神态生动，尤以画牛著称。南宋陆游赞美其作品说："每见村童牧牛于风林


图4—4


图4—5


图4—6

烟草之间，并觉身在图画，起辞官归里之望。”传世画迹有《李德裕见客图》、《尧民击壤图》、《田家风俗图》等36件，著录于《宣和画谱》。

4　张萱

京兆（今陕西西安市长安县）人，活跃于唐玄宗开元至天宝年间（741年前后），据《宣和画谱》载，张萱擅长人物画，尤以画贵族公子与美女闻名，还善于画婴儿；宋徽宗时御府所藏张萱作品47幅，一半是仕女画。传世作品宋代临本有《捣练图》和《虢国夫人游春图》。

5　周昉

字景玄，又字仲朗，京兆（今陕西西安市长安县）人，活跃于唐代宗大历（766—779）至唐德宗贞元（785—804）前后。官至宣州长史，从五品。周昉擅长壁画、仕女画和肖像画，闻名内外。贞元（785—804）末年，朝鲜人曾在江淮一带收购周昉作品数十卷运回本国。周昉的作品，历代多为皇家、贵族、收藏家辗转珍藏，常人无缘亲近。如周昉《袁安卧雪图》，易主14人，目睹者仅20余人。周昉的人物画，师承顾恺之、陆探微和张萱等人，历代受周昉影响的画家，著名者有唐代程修己、

图4—4　捣练图
唐　张萱　纵37厘米　横147厘米
美国波士顿美术馆藏

图4—5　虢国夫人游春图
唐　张萱（宋摹本）纵52厘米　横148厘米　辽宁省博物馆藏

图4—6　簪花仕女图
唐　周昉

五代周文矩、宋代苏汉臣、明代唐寅、仇英等。现存传为周昉的作品有《调琴啜茗图》、《纨扇仕女图》以及著名的《簪花仕女图》。

二 鞍马画家

1 曹霸

谯郡（今安徽亳县）人。三国时魏高贵乡公曹髦后裔，官至左武卫将军。画承家学，擅画马，亦工肖像。成名于玄宗开元年间。天宝末年曾修补《凌烟阁功臣像》及画“御马”，杜甫作《丹青引赠曹将军霸》予以褒美。曹霸画迹，今已无传。

2 韩幹

京兆（今西安）人，活动于玄宗时代。少年时曾作酒肆佣工，得王维资助，改学绘画。擅画肖像、人物、鬼神，尤精于画马。画马师承曹霸，但更重写生。现存作品有台北故宫博物院藏的《牧马图》册页和美国大都会博物馆藏的《照夜白图》卷。《牧马图》经南唐内府及宣和内府收藏，并有宋徽宗题“韩幹真迹”。另有旧题《韩幹神骏图》卷，藏辽宁省博物馆，今定为五代人仿作。

3 韦偃

长安（今西安）人，寓居于蜀，擅画人物、鞍马及山水。其父韦鉴善画龙、马；他画山水竹石，属于王维一派，山以墨斡，水以笔擦，云烟变幻，风格俊秀。《历代名画记》认为他“笔力劲健，风格高举”。《唐朝名画录》说他的鞍马人物，“其小者或头一点，或尾一抹。”诗人杜甫在《题壁上韦偃画马歌》中赞美了他的作品，诗曰：

> 韦侯别我有所适，知我怜君画无敌。
> 戏拈秃笔扫骅骝，欻见骐驎出东壁。
> 一匹吃草一匹嘶，坐看千里当霜蹄。
> 时危安得真致此，与人同生亦同死？

今可以通过故宫博物院所藏宋代李公麟《摹韦偃牧放图》卷追想其风范。韦偃同时也是山水画家，杜甫有《戏韦偃为双松图歌》记韦偃画，诗曰：

> 天下几人画古松，毕宏已老韦偃少。
> 绝笔长风起纤末，满堂动色嗟神妙！
> 两株惨裂苔藓皮，屈铁交错回高枝。



图 4—7

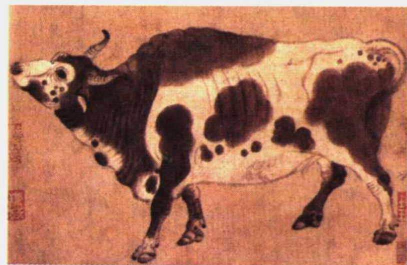


图 4—8

五牛图

《五牛图》卷。白麻纸本，设色。纵20.8厘米，横139.8厘米，笔墨雄健，形态各别，牛有“步者，龁者，纵跱而鸣者，顾而舐者，翘首而驰者”，画作生动有趣。为元赵孟頫旧藏。

图 4—7 照夜白图
唐 韩幹 纸本设色 纵30.8厘米 横33.5厘米 美国大都会博物馆藏

图 4—8 五牛图卷(局部)
唐 韩滉 故宫博物院藏

> 白摧朽骨龙虎死，黑入太阴雷雨垂。
> 松根胡僧憩寂寞，庞眉皓首无住著。
> 偏袒右肩露双脚，叶里松子僧前落。
> 韦侯韦侯数相见；我有一匹好东绢，重之不减锦绣段。
> 已令拂拭光凌乱，请公放笔为直干。

4 孙位

会稽（今浙江绍兴）人，初名位，后改名遇，号会稽居士。唐末随僖宗入蜀，居于成都。擅画人物、松石及宗教画等，以画水龙著名。今藏上海博物馆的《七贤图》（宋徽宗旧题为“孙位高逸图”），曾著录于《宣和画谱》，今人考证为《七贤图》残卷，反映了他继承古法的一面。

三 花鸟画家

1 边鸾

京兆（今西安）人。官至右卫长史。擅画禽鸟和折枝花木，亦精蜂蝶，在花鸟画独立成科的过程中起到重要作用。传世作品有《梅花山茶雪雀图》。

2 刁光胤

（约852 – 935），一作光引，长安（今西安）人。唐天复年间避乱入蜀，留居30余年，卒于蜀。擅画龙水、竹石、花鸟等，一生作画勤奋，多为花鸟，为五代著名画家黄筌老师，传世作品《写生花卉册》已被定为托名伪作。

第二节 “山水之变”

一 青绿山水

六朝以来，山水画都是青绿设色，细笔勾线填彩。隋及唐代前期的山水画中还常穿插神仙及贵族游乐内容，纤丽而富有装饰性。唐张彦远的《历代名画记》中说：

> 魏晋以降，名迹在人间者，皆见之矣。其画山水，则群峰之势，若钿饰犀栉，或水不容泛，或人大于山。率皆附以树石，映带其地，列植之状，则若伸臂布指。

唐代青绿山水的代表性画家是“大小李将军”李思训父子。李思训（653—718），成纪（今甘肃天水）人。玄宗开元初官至左武卫大将军。工书法，尤擅画山水树石。朱景玄说他“国朝山水第一，列神品”。明代董其昌推之为“北宗之祖”。李思训的山水画“笔格遒劲，湍濑潺缓，云霞飘渺，时睹神仙之事，杳然岩岭之幽”。


图4—9


图4—10

画迹有《山居四皓图》、《江山渔乐图》、《群峰茂林图》等17件，著录于《宣和画谱》。存世作品有《江帆楼阁图》，现藏台北故宫博物院。

开元初，李思训曾在大同殿画嘉陵山水掩障，唐玄宗称赞说："卿所画掩障，夜闻水声，通神之佳手也。"天宝初，吴道子亦在大同殿壁画嘉陵山水。《唐朝名画录》记玄宗将李、吴二人的画作了比较后说："李思训数月之功，吴道子一日之迹，皆极其妙也。"张彦远《历代名画记·论画山水树石》因此总结说："山水之变，始于吴，成于二李。"

张彦远大概是从"疏密二体"这个角度来看山水画的这种变化，近人滕固先生受沃尔夫林影响，又用了"豪爽味、装饰味"分别描述吴道子和李思训的风格。装饰味很明显就是"青绿山水"一路，而"豪爽味"却一直令人费解。我们无法判断豪放的"疏体山水"是什么面貌，但可以肯定一点，吴道子之后，唐代山水发生了巨变。

二 水墨山水

大约中唐之后，一种新的表现方法——水墨山水开始出现。晚唐五代人荆浩在《笔法记》中说："随类赋彩，自古有能；如水晕墨章，兴吾唐代。"有学者认为，水墨山水开创者可能来自南方天台山地区，始作俑者大概是一些隐居的处士。此风后来传遍长安，在北方地区生根发芽。

晚唐水墨山水的代表人物有王维、张璪、王洽、项容等。张璪曾著有《绘境》一篇，惜已失传。当时另一位以画树石著名的画家毕宏向他请教画法，他回答说"外师造化，中得心源"。中晚唐之际著名山水画家还有项容、杨炎、顾况、刘商、王墨等。王墨善泼墨山水，酒醉后以墨泼于绢上，脚蹙手抹，或挥或扫，或淡或浓，随其形状画为山石、云水、风雨、云霞。王墨画迹无存，此说亦无从稽考。

李昭道

李思训之子。玄宗开元(713—741)中为太原府仓曹直集贤院，官至太子中舍。擅长青绿山水，世称小李将军。张彦远说他"变父之势，妙又过之"，亦有人说他"笔力不及思训"。尝作《秦王独猎图》描写秦王骑逐野猪，引弓待发。北宋李公麟作《李广夺儿图》、南宋陈居中作《平原射鹿图》等，均以此图为模板。画迹有《海岸图》、《摘瓜图》等6件，著录于《宣和画谱》。传世作品有《春山行旅图》轴，现藏于台北故宫博物院；《明皇幸蜀图》卷，现藏北京故宫博物院。

图4—9 明皇幸蜀图
唐 李昭道 纵55.9厘米 横81厘米 台北故宫博物院藏

图4—10 江帆楼阁图
唐 李思训


图4–11

1 诗人王维

王维（701—761），字摩诘。原籍祁（今山西祁县）。随父迁居蒲州（今山西永济），遂为河东人。与弟缙并以诗学知名。天宝15年（755）叛军安禄山军陷长安，拘摩诘于洛阳普施寺，授以给事中。后官至尚书右丞，世称王右丞。王维崇佛教，性喜山水。写诗多以山水田园为内容，北宋苏轼称赞他“诗中有画，画中有诗”。“其画山水树石，踪似吴生，而风致特出”，传说中他以“破墨”写山水松石，曾绘《辋川图》。明董其昌推其为山水画“南宗”之祖，并说“文人之画，自王右丞始”。

传世作品有《雪溪图》，绢本、墨笔画。纵36.6厘米，横30厘米。坡石有渍染似无勾皴，无款。有宋赵佶标题“王维雪溪图”。长期以来被认为是王维唯一的山水作品，现藏台北故宫博物院。另作有《济南伏生像》，并非真迹。

2 双管齐下——张璪

张璪，（可能是唐肃宗、代宗时人物）字文通，吴郡人。雅善丹青，尤工树石山水。自撰《绘境》一篇，言画之要诀（唐张彦远《历代名画记卷十》）。其事迹、画技自唐以下论画诸书如：唐张彦远《历代名画记》、宋朱景玄《唐朝名画录》、宋《宣和画谱》、宋郭若虚《图画见闻志》、元夏文彦《图绘宝鉴》等均有记载。

3 水墨项处士

项容，天台人，善水墨画，与诗人方干为友（方干活跃于晚唐咸通至文德年间，项容亦当为晚唐宣宗、懿宗时人）。荆浩说：“吴道子画山水有笔而无墨，项容有墨而无笔。吾当采二子之所长，成一家之体。”按照荆浩说法，项容画法当是“高低晕淡，品物浅深，文彩自然”一路。

水墨项处士

方干有《送水墨项处士归天台》诗传世，诗曰：
仙峤倍分元化功，揉蓝翠色一重重。
还家莫更寻山水，自有云山在笔峰。

诗人杜荀鹤亦有《送项山人归天台》传世，诗曰：
因话天台归思生，布囊藤杖笑离城。
不教日月拘身事，自与烟萝结野情。
龙镇古潭云色黑，露淋秋桧鹤声清。
此中是处堪终隐，何要世人知姓名。

三 其他山水画家

1 郑虔

郑州荥阳（属今河南）人。开元二十五年（737）官广文馆博士。擅书画，能歌诗，工书法，长音律，当时有“郑虔（诗、书、画）三绝”之誉。工山水，画山多用墨色，树枝老硬；亦作鱼、水、人物。

2 张志和

（约730—约810）字子同，初名龟龄，后由唐肃宗赐名“志和”，自称“烟波钓徒”，唐肃宗时待诏翰林。后因事被贬，绝意仕进，隐居江湖间。自号玄真子，又号烟波钓徒。著书亦名《玄真子》。画迹无存。

3 毕宏

唐朝京兆人，寓居于蜀。善画山水，古松奇石，著名当世。杜甫《戏韦偃为双

图4–11 伏生授经图（传）
唐 王维 纵28厘米 横49厘米
日本博物馆藏

松图歌》中有“天下几人画古松？毕宏已老韦偃少”的诗句。

4 王宰

四川人。善画山水树木，出于象外，多画蜀中山水。

5 王洽

王洽（784—804）又称王墨或王默，早年受笔法于郑虔，后师项容，善画山水松石杂树，他不用笔，每当酒酣，将墨倒在绢素上，以水冲泼，随墨汁水渍的流动而成山石云树，有时也用手抹，用脚踩，甚至用头发挥扫，号称“泼墨”。

在唐代，山水画大多用作屏风卷轴，装饰于宫殿、厅堂；此外还有装饰寺观的山水壁画。装饰厅堂者俗称“画障”。当然，对于俗务缠身的士夫文人而言，山水画还有另一种功能。张九龄有《题山水画障》诗，曰：

心累犹不尽，果为物外牵。　置陈北堂上，仿像南山前。
偶因耳目好，复假丹青妍。　静无户庭出，行已兹地偏。
尝报野间意，而迫区中缘。　萱草忧可树，合欢忿亦蠲。
尘事固已矣，秉意终不迁。　所因本微物，况乃凭幽筌。
良工适我愿，妙墨挥岩泉。　言象会自泯，意色聊自宣。
变化合群有，高深侔自然。　对玩有佳趣，使我心渺绵。

此诗含义上接宗炳、王微的画论，下可以在宋人郭熙《林泉高致》中找到回应。



图4—12

唐代宗教绘画中的流行样式

吴家样。吴道子一生在京洛画寺观壁画300余堵，他在技巧上也有重要创造，擅用变化丰富的莼菜条线描来表现衣带飘卷之势，并于焦墨痕中略施微染。天衣飞扬、满壁风动，世称“吴装”，他在宗教绘画中所创的风格样式被称为“吴家样”。

中唐周昉在宗教画中也有突出创造，他善画天王和菩萨，尤其是将观音描绘在水月清幽的环境中，世称“水月观音”。周昉的宗教画风格被称为“周家样”。

中唐以后，四川地区的宗教壁画颇为发达，成都著名的大圣慈寺、圣寿寺、净众寺、应天寺等都留有卢楞伽、赵温奇、范琼、左全、张南本、孙位等名家手迹。

第三节　敦煌壁画

壁画艺术在隋唐时达到极盛。当时宫殿、衙署、厅堂、寺观、石窟、墓室都有壁画装饰。壁画题材也由图绘人物及佛道故事扩大到表现山水、花竹、禽兽等方面，内容及技巧上均大大超过前代。遗憾的是，隋唐寺庙壁画早已不存，只有石窟佛画和墓室壁画保留至今，为我们揣想唐代艺术的整体面貌留下了一个窗口。

从保留下来的实物看，唐代壁画以敦煌莫高窟为最盛，莫高窟现存唐窟200多个，几乎占现存全部石窟的半数。其内容亦多姿多彩，西方净土变相壁画中穿插绘制的楼台殿阁、七宝莲池、歌舞伎乐等景物

图4—12　伏羲女娲图
唐　绢本　纵220厘米　横80－116厘米
新疆维吾尔自治区博物馆藏





图4—13



图4—14



图4—15

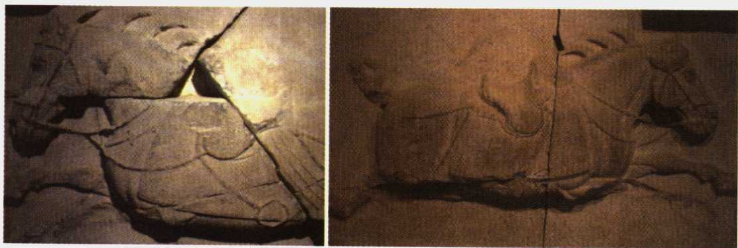


图4—16

经变故事

经变画又称经变或变相，是把佛经中的文字内容，用绘画的方式表现出来。隋唐时期，大乘佛教广泛流行，但大乘佛典晦涩难懂，文词很难适应一般信徒的需要。在这一需求下，出现了较为通俗易懂的讲经文、在民间演唱的变文，以及绘在墙壁的经变画和绘在丝织品上的绢幡画等。在敦煌现存的壁画中，已经发现和确认的有法华经变、维摩经变、弥勒经变、药师经变、阿弥陀经变、观音经变、华严经变、报恩经变等几十种类。位于莫高窟321窟和74窟的壁画上，有地藏菩萨救苦救难、44种变化身，并有六道轮回和地狱十王像的组合，这是《十轮经》的主要内容，也是十轮经变画的主要特征。

图4—13 净土变
绢本设色 纵137厘米 横101厘米
敦煌藏经洞 英国不列颠博物馆藏

图4—14 敦煌唐木刻加彩佛像
永昌元年（689）绘 麻纸
纵27厘米 横19厘米

图4—15 六尊者像册(局部)
唐 卢楞伽(传)

图4—16 昭陵六骏
什伐赤

间接反应了唐代繁荣富庶的社会生活。弥勒经变、法华经变、观音普门品等壁画中画出了行旅、嫁娶、农耕、收获等大量生活场景。156窟《张议潮统军出行图》显示了藩镇军事首领的威仪，盛装艳服，携带奴婢礼佛的供养人像折射出了富商、权贵的日常生活，这些都是历史学家极为珍视的视觉材料。另外，莫高窟壁画中的佛、菩萨、弟子、天王、飞天等形象更是令人目眩神驰。

唐代石窟佛画为考察当时绘画的真实面貌留下了珍贵的第一手材料，由于历史上保留下来的传世唐画多为托名之作，所以石窟佛画就成了唐画风格断代的有力参照物，在敦煌画壁的能手、高手很可能就是从中原、长安等处出发的"流动艺匠"。

同样，除了敦煌壁画之外，在考古学家的努力下，近年来发现的一些年代可考、真实可靠的墓葬壁画成为我们研究唐代绘画最重要的实物资料，为鉴别和确定传世作品之真伪提供了依据。在西安地区发现的27处唐代高官及皇室成员的墓葬使我们可以看到唐代绘画题材的变化，长乐公主和执失奉节的墓葬壁画证明了7世纪时各种绘画流派共存的局面；而懿德太子、章怀太子和永泰公主三处皇家墓葬中的壁画则为研究8世纪初期宫廷绘画的风格变化提供了最好的例证。

第四节 西北“三夷教”艺术

“三夷教”艺术，特别是粟特族“祆教”艺术是目前国内美术史学术界刚刚开始探索的一个新领域，有大量考古材料需要整理。

“三夷教”指五胡乱华以来在西北地区长久流传的拜火教、摩尼教和景教。《北史》中已经有“三夷教”之说。

拜火教（即琐罗亚斯德教 Zoroastrianism，中国称作祆教）兴起于波斯，成教约于公元前五六世纪，为智者“琐罗亚斯德”创立。琐罗亚斯德和扎拉斯图特拉是同一人，也就是19世纪德国哲学家尼采的《扎拉斯图特拉如是说》中的那位智者。拜火教属于二元论的宗教体系：认为光明是善端，黑暗是恶端，光明终将胜于黑暗。祆教在隋时已经在高昌一带传播。公元3世纪，波斯国萨珊王朝还定祆教为国教，自此成就为西亚和中亚地区最流行的宗教，“祆”字就是“祀天”二字的合写，也称天教，今天在伊朗和印度的孟买还有信徒。祆教的主神，是一个狮身、人头、长有双翅的造像，是古代两河流域比较流行的造型。关于祆教艺术，请参阅姜伯勤《中国祆教艺术史研究》。

摩尼教为唐代三夷教之一，是吸收了琐罗亚斯德教（即祆教）、基督教、佛教和诺斯替教等多家宗教糅合而成的教派。摩尼教在唐代兴盛，被称为明教、明尊教，或末尼教。京西河南府和河东并州府有唐时敕建的摩尼寺，唐大历三年六月二十九日，长安洛阳建明教寺院“大云光明寺”。此后太原、荆州、扬州、洪州、越州等重镇均建有大云光明寺。明教徒称则天皇帝为“大云如来”，大云光明寺是当时长安城明教的著名寺庙。摩尼教在西域得到广泛的信奉，特别是回纥人，信者众多。以后逐渐中国化，并与民间信仰混合，成为“食菜事魔”教、明教的一个源头。摩尼教在欧洲影响比较大，圣奥古斯丁等人批驳摩尼教的著作仍然为人所知。但是，20世纪以前，中国学术界对摩尼教的研究一直是非常有限。摩尼教美术作品主要出自高昌附近。摩尼教教祖摩尼本人原为画家，这一点也影响到宗教，目前出土的摩尼教经典中有不少饰有漂亮插画。汉译摩尼教经典中记有该教的仪规中规定摩尼教寺院应置经图堂，这说明摩尼教是重视图像宣教的一个教派。摩尼教绘画尚没有像佛教那样有丰富的资料，对于其时代的变迁、发展也不得而知。其系统应属于波斯萨珊朝艺术。关于摩尼教艺术，我们目前可以参考的读物主要是林悟殊翻译的《古代摩尼教艺术》。

景教即基督教聂斯脱利派的中国称谓。498年以后，波斯成为基督教东方教会

唐代中外艺术交流拾遗

唐代中原和边疆及域外的文化艺术交流异常活跃，长安等地有很多边疆民族及国外的画师从事艺术活动。日本遣唐使随行人员中就有画师。唐高宗朝日本旅华僧人空海回国时，还带回了名画家李真的《真言五祖像》，日本正仓院至今藏有唐代绘画及书法作品。唐太宗时王玄策出使天竺，即有画工塑匠法智等随行，而狮子国来唐僧人金刚三藏善画西域佛像，曾在洛阳广福寺木塔下素像起样，风格独特。于阗画家尉迟乙僧长期居留长安，善画外国人物及佛像，“用色沉着，堆起绢素”，勾线“小则用笔紧劲如屈铁盘丝，大则洒落而有气概”。他在长安光宅寺普贤堂画的《降魔变》，被认为“颇有奇处，身若出壁”。康国人康萨陀在唐为振威校尉，画异兽奇禽，初花晚叶，这些异族画家的艺术在当时享有很高的声誉。

——聂斯脱利派（Nestorianism）①的大本营，该派教士以波斯为根据地向东传教。唐太宗贞观九年（635），波斯僧阿罗本将此教传人中国，中国称作景教。唐太宗于贞观十二年下诏，允许传教，于是在长安义宁坊立寺一所，因为是从波斯传入的宗教，所以寺院就名为“波斯寺”或“波斯胡寺”。

在西域地区出现的基督教美术，大多为东罗马拜占庭帝国的样式，林梅村说：“斯坦因曾在新疆米兰3世纪左右的佛教寺院内发现罗马绘画风格的壁画，其绘画技法类似于埃及法雍发现的2世纪左右的罗马绘画。据米兰壁画题记，画师名叫Tita，亦即希腊、罗马人常用名字titus的佉卢文拼法，有些研究者对米兰壁画是否为希腊罗马画师所绘表示怀疑。既然骊靬人在河西走廊的活动从西汉直迄西晋，那么罗马东方行省的画师出访敦煌以西的米兰，并留下画作并非不可能。”②

相对佛教、袄教艺术而言，早期基督教美术的遗存比较少，迄今所知道的有在高昌附近一小寺院的废址中发现的表现“圣枝节”（Palm-sunday）情景的壁画断片，画的是基督最后进入耶路撒冷城的场面。敦煌出土的很多基督教题材的绢画断片，在风格上有西方风味，同时又杂糅了佛画、袄画样式，大概是敦煌地方的唐画工接受景教司祭或教徒的订货，按其意旨或其他参考材料画成。总起来看，敦煌地区的景教画像受唐代佛像画样式的影响比较明显。西域景教画像大多形象僵硬，风格粗糙，多属东罗马帝国拜占庭风格末流，在历史学研究中价值很高，但其自身艺术价值并不高。

摩尼教考古遗存

1902–1903年，德国学者格伦威德尔率队在高昌故城等处发掘，获得四十多箱古物，其中包括摩尼教文献抄本残片。

接着，勒柯克率德国考察队于1904年11月到达吐鲁番，进行发掘，在一个摩尼教遗址上，发现了大量摩尼教文献残片和壁画等。

1905年12月，格伦威德尔与勒柯克会合，进行第三次考察。他们得到大量文物，包括数千片摩尼教文献残片。

勒柯克出版了第二、第三次考察的旅行记，由巴威尔译成英文出版，有郑宝善中文译本（《新疆之文化宝库》）。

1982年，克里姆凯特主要根据德国考古成就，出版了《摩尼教艺术和书法》，有林悟殊中文译本（《古代摩尼教艺术》）。中国学者黄文弼在1954年出版的《吐鲁番考古记》中刊布了一篇回鹘文摩尼教寺院文书，耿世民已经将其释读。吐鲁番是摩尼教遗迹丰富的地区。

20世纪80年代，日本学者森安孝夫和中国学者晁华山进行了新的考察。另外英国学者斯坦因曾在莫高窟石室中检得汉文《摩尼光佛教法仪略》前半截和《下部赞》，法国学者伯希和在石室中检得《摩尼光佛教法仪略》下半截，中国保存了在莫高窟获得的汉文《摩尼教残经一》。斯坦因还在敦煌东南地区发现了回鹘文《摩尼教忏悔文》。在各国学者考释的基础上，中国学者李经纬已经将其译成中文。伯希和在敦煌也获得了一些回鹘文摩尼教文献，刊布在法国学者哈密敦的《敦煌九－十世纪回鹘文写本汇编》中，杨富学、牛汝极已根据回鹘文翻译成中文。

——参看杨富学、牛汝极，《沙州回鹘及其文献》，甘肃文化出版社，1995年。

① 诺斯替教形成于公元1世纪，比基督教稍早，又译为“灵智派”、“神知派”，为一种秘传宗教，盛行于2－3世纪，6世纪消亡。

② 林梅村，《尼雅汉简与汉文化在西域的初传——兼论悬泉汉简中的相关史料》，《中国学术》2001年第2期。

第五节　画史、画论著作节录

唐代流传下来的画史、画论著作有《贞观公私画史》（裴孝源撰），《后画录》（僧彦悰撰）、《续画品录》（李嗣真撰）、《历代名画记》（张彦远撰）、《唐朝名画录》（朱景玄撰）。

张彦远所撰《历代名画记》是一部比较重要的著作，举凡书画著录、鉴藏、品评等项均有涉及，后世书画史论著作受其影响很深。从艺术通史角度讲，北宋郭若虚《图画见闻志》、南宋邓椿《画继》，甚至一直到晚清彭蕴灿辑的《历代画史汇传》都属于《历代名画记》的续篇。从书画鉴藏、装潢的角度讲，《历代名画记》也是一部重要著作，其后还有宋代米芾的《画史》、《书史》，明代准海人周嘉胄的《装潢志》，清康乾年间周二学的《赏延素心录》等等相关著作。从书画品评角度讲，《历代名画记》上接谢赫《古画品录》和姚最《续画品录》，后续有宋黄修复《益州名画录》等。更重要的是，以《历代名画记》为分水岭，中国画的批评传统发生了本质的变迁，从外在的九品转化为内在的含有道德判断，或心理分析意味的自然、神、妙、精、谨细等品类，为后世文人画赋予了内在灵魂。

唐代、宋代的书法本书不作展开，请参阅第五章附录部分董其昌论书文字。

张彦远和《历代名画记》

张彦远，约生于元和十年（815），出身宰相世家，官左仆射补阙、祠部员外郎，大理卿。他由于家学渊源而致力于书画鉴赏研究。《历代名画记》是古来第一部完整的绘画通史，成书于大中元年（847）。此书共10卷，分为三部分，第一部分讲述绘画发展源流；第二部分介绍自古以来的有关鉴识、收藏、押署、印记、装裱、市场价格等情况，同时附列了当时尚存的壁画与古代名作的品目。第三部分，按“自然”（上品上）、“神”（上品中）、“妙”（上品下）、“精”（中品上）、“谨细”（中品下）五个等级品评作品，罗列了从古至晚唐会昌元年（841）间310名画家作品及传记。

《唐朝名画录》

著者朱景玄，吴郡（今江苏苏州）人，于元和初年（806）应举，会昌年间（841–846）仍在，曾官至翰林学士、太子谕德。《唐朝名画录》撰写原则是“不见者不录，见者必书”，其资料来源，大部分是作者亲自收集。对于同时代或时代较近的画家记述较多。所列史料，大多可靠。此书仅录唐代部分，故是第一部断代的画史。书中将所录作品分“神、妙、能、逸”四格编排，其中“神、妙、能”三格中的画家又被分为上、中、下三等。而“画格不拘常法”的画家则归入“逸”品，每位画家及其作品均有评传。此书版本主要有《王氏画苑》、《学津讨原》诸本。


图4-17


图4-18


图4-19

第六节 唐代的工艺美术


图4-20


图4-21

图4-17 书谱
唐 孙过庭

图4-18 祭侄文稿
唐 颜真卿

图4-19 李白书迹

图4-20 唐三彩
陕西历史博物馆藏

图4-21 舞马衔杯银壶
唐 陕西省博物馆藏

唐代以来，官办作坊成为高级染织品的主要生产部门，官方设织染署，其织锦工艺尤为发达。唐锦纬丝织花十分流行，所织锦纹，鸟兽成双，左右对称。因受佛教影响，新奇富丽的宝相花和莲花图案,也广泛流行，为唐代瑰丽生动的织锦纹样开创了新路。除织锦之外，其他丝织品亦十分发达。所织物品种类繁多，纹饰精美，主要有绫、绢、罗等。其中仅绫一类，著名的就有定州的两窠绫、幽州的范阳绫、滑州的方纹绫、兖州的镜花绫、青州的仙纹绫、越州的异纹吴绫、单纹吴绫、盘绦绫和缭绫等。另据记载，还有水纹绫、鱼口绫、腓绫、文绫和十样花纹绫等许多品种。其中以浙江所产缭绫尤为精美。

唐代丝织品的图案开始出现新风格，花鸟、联珠团花和缠枝纹样的创造，极大地丰富了两汉以来的装饰传统。窦师伦则是此时具有代表性的丝织纹饰设计家，其图案设计多采用成对的动物，章彩奇丽；蜀人称“陵阳公样”。内库画本有：《对雉》、《斗羊》、《翔凤》、《游麟》等品名，皆出自窦手，著录于《唐书·艺文志》。

唐三彩是一种低温釉陶器，在色釉中加入不同的金属氧化物，经过焙烧，便形成浅黄、赭黄、浅绿、深绿、天蓝、褐红、茄紫等多种色彩，但多以黄、褐、绿三色为主，故俗称“唐三彩”。唐三彩种类繁多，主要为人物、动物和日常生活用具。三彩人物和动物的比例适度，形态自然，线条流畅，生动活泼。在人物俑中，武士



图 4—22



图 4—23



图 4—24



图 4—25

肌肉发达，怒目圆睁，剑拔弩张；女俑则高髻广袖，亭亭玉立，悠然娴雅，十分丰满；动物以马和骆驼为多。唐三彩是唐代陶器中的精华，在初唐、盛唐时达到高峰。安史之乱以后，随着唐王朝的逐步衰落，由于瓷器的迅速发展，三彩器制作逐步衰退。后来又产生了“辽三彩”、“金三彩”，但在数量、质量以及艺术性方面，都远不及唐三彩。

思 考 题

1 《历代名画记》的基本内容是什么，它在中国画论史上的地位如何？

2 简述“三夷教”美术。

3 谈谈唐代敦煌壁画、墓室壁画在绘画风格断代上的作用。

图 4—22 唐三彩
图 4—23 唐代丝织残片
图 4—24 玛瑙杯
唐 陕西历史博物馆藏
图 4—25 玉云形盏
唐 高5.8厘米 故宫博物院藏



附录

《贞观公私画史》序

——唐 裴孝源

叙曰：虑牺氏受龙图之后，史为掌图之官，有体物之作，盖以照远显幽，俾列群象。自玄黄萌始，方图辩正。有形可明之事，前贤成建之迹，遂追而写之。至虞夏殷周及秦汉之代，皆有史掌。虽遭攟播散，而终有所归。及吴魏晋宋，世多奇人，皆心目相授，斯道始兴。其于忠臣孝子，贤愚美恶，莫不图之屋壁，以训将来。或想功烈于千年，聆英威于百代，乃心存懿迹，默匠仪形。其馀风化幽微，感而遂至，飞游腾窜，验之目前，皆可图画。且夫艺有精深，学有疏密，前贤品录，益多其流。大唐汉王元昌，天植其材，心专物表，含运覃思，六法俱全，随物成形，万类无失。每燕时暇日，多与其流，商榷精奥，以余耿尚，常赐讨论，遂命魏晋以来，前贤遗迹所存，及品格高下，列为先后。起于高贵乡公，终于大唐贞观十三年。秘府及佛寺并私家所蓄，共二百九十八卷，屋壁四十七所，目为《贞观公私画录》。又集新录官库画，总二百九十八卷，二百三十卷是隋室官本，十三卷是左仆射萧瑀进，二十卷杨素家得，三卷许善心进，十卷高平县行书佐张氏所献，四卷褚安福进，近十八卷先在秘府，亦无所得人名，并有天和年月。其间有二十三卷，恐非晋宋人真迹，多当时工人所作，后人强题名氏。时贞观十三年八月望日序。

《历代名画记》（节录）

——唐 张彦远

夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微。与六籍同功，四时并运。发于天然，非由述作。

昔谢赫云：『画有六法，一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰应物象形，四曰随类赋彩，五曰经营位置，六曰传模移写。』自古画人，罕能兼之。彦远试论之曰：古之画，或能移其形似而尚其骨气，以形似之外求其画，此难可与俗人道也。

夫画物特忌形貌采章历历具足，甚谨甚细而外露巧密。所以不患不了，而患于了。既知其了，亦何必了。此非不了也，若不识其了，是真不了也。

《封氏闻见记·卷五·图画》

——唐 封演

国初阎立本善画，尤工写真。太宗之为秦王也，使立本图秦府学士杜如晦等一十八人，令学士褚亮为赞，今人间《十八学士图》是也。贞观十七年，又使立本图太原幕府功臣长孙无忌等二十四人于凌烟阁，太宗自为赞，褚遂良题之。其后，侯君集谋逆，将就刑，太宗与之诀，流涕曰：『吾为卿不复上凌烟阁矣。』中宗曾引修文馆学士内燕，因赐游观。至凌烟阁，见君集像有半涂之迹。传云，君集诛后，将垩涂之，太宗念其功而止。玄宗时，以图画岁久，恐渐微昧，使曹霸重摹饰之。立本以高宗总章元年迁右相，今之中书令也。时人号为丹青神化。今西京延康坊立本旧宅西亭，立本所画山水存焉。则天朝，薛稷亦善画。今尚书省侧考功员外郎厅有稷画鹤，宋之问为赞。工部尚书厅有稷画树石，东京尚书坊、岐王宅亦有稷画鹤，皆称精绝。稷位至太子少保。玄宗时，王维特妙山水，幽深之致，近古未有。维终于尚书右丞。郑虔亦工山水，名亚于维。劝善坊吏部尚书王方庆宅院，有虔山水之迹，为时所重。虔工书画，又工诗，故有『三绝』之目。而宦途屯蹇，终于台州司户焉。天宝中，御史毕宏善画古松。凡此数公，皆负当时才名，而兼擅工艺。至若吴道子画鬼神，韩幹画马，皆近时知名者也。尔后，画者甚众，虽有所长，皆不能度越前辈矣。大历中，吴士姓顾以画山水历抵诸侯之门。每画，先帖绢数十幅于地，乃研墨汁及调诸彩色，各贮一器，使数十人吹角击鼓，百人齐声啖叫。顾子著锦袄锦缠头，饮酒半酣，绕绢帖走十余匝，取墨汁摊写于绢上，次写诸色，乃以长巾一，一头覆于所写之处，使人坐压，己执巾角而曳之，回环既遍，然后以笔墨随势开决，为峰峦岛屿之状。夫画者，淡雅之事，今顾子瞑目鼓噪，有□戟之象，其画之妙者乎？

若论佛道、人物、仕女、牛马，则近不及古；若论山水、林石、花竹、禽鱼，则古不及近。

——宋·郭若虚《图画见闻志·论古今优劣》

山水大、小李一变也，荆、关、董、巨又一变也，李成、范宽又一变也，刘、李、马、夏又一变也，大痴、黄鹤又一变也。

——明·王世贞《艺苑卮言》

第五章　图与画的分野

五代、两宋、元代艺术

第五章　图与画的分野
——五代、两宋、元代艺术

残唐五代是中国历史上又一个分裂动荡的时代。

北宋王朝鉴于晚唐藩镇割据的教训，故而力除封建，排斥暴力，倡导文治。北宋之后，贵族社会开始解体，平民读书仕进之门大开，社会上一派文恬武嬉、和乐升平气象。北宋时期，北方少数民族又开始崛起，他们受到了汉文化的滋养，同宋王朝长久竞争并存。宋室无藩镇屏障，武将又受文士辖制，因此在同少数民族的军事斗争中屡屡败兵削地，不断避战南迁。

南宋之后，文化依旧灿烂可观，但国势却日渐颓败，在文人士夫的心中留下了无数的伤感和无奈。两宋文化精致优雅，是中国文化史上的一个高峰。

元代建立了空前统一的帝国，但在文化上仍然继承了汉地的优秀传统，形成了多元并存的格局。

第一节　西蜀、南唐画家

一　西蜀

早在唐代，就不断有画家从中原迁居西蜀（最有名的如吴道子的弟子卢棱伽，其他如赵公佑、范琼、陈皓、彭坚等）。安史之乱后，大批画家逃离长安，四处流落，来西蜀避难的画家很多，其中较著名的有孙位、张南本、常桑、滕昌祐、刁光胤等。据宋黄休复的《益州名画录》一书记载，北宋初年，在成都寺庙里还有蜀地很多画家的画迹，成都大圣慈寺是唐会昌废法时保存未毁的寺庙，是西蜀时代画迹集中的地方。

在西蜀画家群中，黄筌、黄居寀父子有突出的地位。据文献记载，黄家父子的作品取材主要是王家宫苑中的“珍禽、瑞鸟、奇花、怪石”。他们擅画“桃花鹰鹘，纯白雉兔，金盆鹁鸽、孔雀、龟、鹤”等题材，世有“黄家富贵”之称。

黄筌（903—965）字要叔。四川成都人。五代时西蜀画院的宫廷画家。翰林待诏，并主持画院。后来和他的儿子居宝、居寀，弟惟亮，转入北宋画院。他绘画题材广泛，以花鸟画最著名，亦能画人物、山水。他的花鸟，主要画法是勾勒填色。他的画细腻入微，形态逼真，色彩艳丽，风格富丽工巧。富于装饰性，与宫廷中豪华富丽的格调相吻合。据《梦溪笔谈》说："诸黄画花，妙在赋色，用笔极精细，几不见墨迹，但以五彩布成，谓之写生。"他这种画法代表着画院的风格，在宋代影响极大。

黄居寀在北宋初期加入北宋画院，成为一个重要宫廷画家。



图 5—1

二 南唐

残唐五代，北方政权更迭频繁，而南唐的社会政治环境要稳定得多。保大（943–947）初，南唐李在宫中设立了翰林图画院，当时享有盛名的画院画家有王齐翰、卫贤、周文矩、顾闳中、赵幹等，他们都长于或兼擅山水画——如王齐翰的《勘书图》轴（一作《挑耳图》，南京大学历史系藏）和周文矩的《重屏会棋图》轴（宋摹，北京故宫博物院藏）等人物画中绘有山水，而卫贤的《高士图》卷（北京故宫博物院藏）和赵幹的《江行初雪图》卷（台北故宫博物院藏）更是两帧有人物活动的山水画。画院之外，曹仲玄的宗教画被认为是江南第一，他离开了当时最流行的吴道子的传统，别创细密的风格。另一个宗教画家陆晃也擅长"田家人物"，他选取的这类新题材在宋代一直延续。



图 5—2

不过，宫廷人物画家仍把主要力量放在表现贵族生活方面。仕女画家周文矩承继了周昉的风格，例如现存的《宫中图卷》——其《唐宫春晓图卷》的摹本。内容是深宫中妇女们的日常生活：画像、扑蝴蝶、奏乐、嬉婴、簪花、弄狗、浴罢、少女梳头、观画等等生活琐节。周文矩的肖像也有一定的成就，他为南唐后主李煜作过多幅肖像。画家顾闳中的《韩熙载夜宴图》以夜宴为题，描绘真实生动，反映了中古贵族阶级的日常生活。

《韩熙载夜宴图》（局部）

五代，纵28.7厘米，横335.5厘米，现藏北京故宫博物院。此图描写南唐中书郎韩熙载举行夜宴的场面。全图分5段，设色浓重明丽，对衣冠制度，以至尊俎灯烛、帐幔乐具等的写照也均工致精美，具有高度的艺术价值和史料价值。



图 5—1 丹枫呦鹿图
五代 纵 118.5 厘米 横 64.6 厘米
台北故宫博物院藏

图 5—2 按乐图
五代南唐 周文矩


图5-3

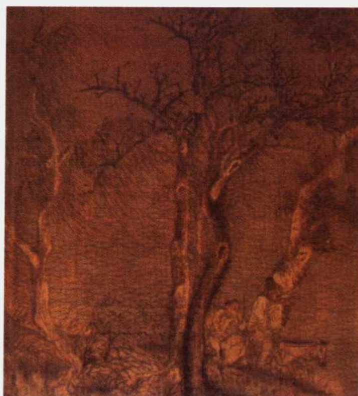

图5-4


图5-5

南唐花鸟画家中最重要的人物是徐熙。他的作品主要取材于江湖田野的景物，他画的雁、鹭鸫、蒲、藻、虾、鱼、丛艳、折枝、园蔬、药苗之类，在画法上，一反唐以来流行的晕淡赋色，另创一种落墨的表现方法，在所著《翠微堂记》中自谓“落笔之际，未尝以傅色晕淡细碎为功”。当时徐铉记徐熙画是“落墨为格，杂彩副之，迹与色不相隐映也”（《图画见闻志》）。宋代沈括形容徐熙画“以墨笔为之，殊草草，略施丹粉而已，神气迥出，别有生动之意”（《梦溪笔谈》）。宋代《德隅斋画品》中著录徐熙《鹤竹图》，谓其画竹“根干节叶皆用浓墨粗笔，其间栉比，略以青绿点拂，而其梢萧然有拂云之气”。徐熙的风格被宋人称为“徐熙野逸”、“落墨花”。不少诗人都赞美过徐熙的画作，如苏东坡有诗曰：“江左风流王谢家，尽携书画到天涯；却因梅雨丹青暗，洗出徐熙落墨花。”

南唐画院画家后来多加入北宋画院。

第二节　北宋宫廷院画

一 北宋画院

宋朝初年开始建立的“翰林图画院”对于宋代绘画发展有巨大的推动作用，两宋时期，几乎所有重要的绘画活动都是围绕着画院进行的。

宋太宗赵光义也搜访古今名画。在太平兴国年间（976 – 982）下令天下郡县进行搜集，由黄居宷和高文进负责鉴定工作。端拱元年（988）在崇文院的中堂还设立“秘阁”作为贮藏的地方。赵光义对于绘画很有兴致。除了设立画院和秘阁两事以外，他还撰了一部《名画断》，是按照唐朝一部同名书的体例编撰的，其中包括画家103人的姓名，此书现已佚。宋徽宗赵佶也是一个对艺术收藏极感兴趣的

图5-3 四天王木函彩画（局部）
五代 苏州博物馆藏

图5-4 江行初雪图卷（局部）
五代 赵幹 绢本水墨设色 纵25.9厘米 横376.5厘米 台北故宫博物院藏

图5-5 神骏图（局部）
五代 绢本设色 辽宁省博物馆藏

人，他广泛收集历代名画，并组织大批宫廷画家临摹复制，很多唐及唐以前的画作正是赖此得以保存、流传。他还命人将宫内书画收藏编纂为《宣和书谱》和《宣和画谱》，成为今天研究古代绘画史的重要资料。

徽宗本人也是一个出色的画家，常常亲自指导宫廷画师进行创作。在徽宗皇帝的参与下，从崇宁大观年间开始到政和、宣和年间（1102 – 1125），画院有新的发展。画院成为科举制度的一部分，称“画学”，分为佛道、人物、山水、鸟兽、花竹、屋木六科。在宋代画院中，画家入学后，除了学习绘画以外，还要学习说文、尔雅、方言、释名等古文字学的内容。画院画家的职位有：画学正、艺学、祗侯、待诏、供奉及画学生等名目。

北宋初年，加入画院的画家大多来自西蜀和南唐。知名的西蜀画家有黄筌（不久即去世）、黄居寀、黄惟亮、赵元长、袁仁厚、高文进、高怀节，高怀宝等人。南唐画家有王齐翰、周文矩、顾德谦、厉昭庆、徐崇嗣等。另外，中原地区有名画家也被吸收入画院，例如高益、王道真等，他们是人物画家，擅长宗教壁画。在北宋初年的画院中，西蜀画家占据重要地位，黄居寀和高文进是中心人物。花鸟画方面，来自南唐的徐崇嗣，按照祖父徐熙的方法作画，结果受到排挤，不得不改学黄家的画法。黄家的富丽画风支配画院近百年之久。

宋代宫廷画师的等级

宋代画院中，画家的身份与院外一般工匠大不相同，绘画的工匠属于“八作司”（例如彩画建筑装饰画的工匠和一般的壁画工匠）。工匠们的报酬叫“食钱”，画院画家的报酬叫“俸值”。但是，宫廷画师和一般士大夫也有区别，画院画师升级也有一定的限制。在服饰上他们像文官一样，穿绯色（四品）和紫色（五品）的官服，但不能像同等级的文官一样“佩鱼”。宋代画院画家地位是逐渐提高的，宋徽宗时期，画院制度又有新改变，以公开考试选拔人才，成为科举制一个特殊的组成部分。

二 花木翎毛

北宋时期的花鸟画创作以黄筌所创立的工细画为主导风格，徐熙的孙子徐崇嗣与黄筌齐名，但也不得不改变家风，转而效仿黄体，创造了“没骨法”。神宗前后，黄家画风的统治逐渐被赵昌、崔白、吴元瑜、易元吉等画家打破。另外，徽宗本人则创造了一种粗笔水墨的画法。北宋的花鸟画在重视写生的同时，也注意唤起人们的感情。《宣和画谱 · 花鸟叙论》强调要赋予花鸟画“道德”的观念：“有以兴人之意者，率能夺造化而移精神，遐想登临览物之有得也。”宋代画院开始“传神”之说从人物画扩展到山水画和花鸟画领域，这是一个巨大的历史飞跃。



图 5–6

黄家富贵：黄居寀

黄居寀（933 –？），字伯鸾，成都人，黄筌次子。原在西蜀画院供职，后随旧



图 5–7

图 5–6 鸲鹆图
北宋　赵佶　纸本　水墨
南京博物院藏

图 5–7 柳鸦图卷
北宋　赵佶　纸本淡设色　纵 34 厘米
横 223 厘米　上海博物馆藏



图5-8



图5-9



图5-10

图 5-8 枇杷孔雀图
北宋 崔白

图 5-9 写生珍禽图
北宋 黄筌

图 5-10 双喜图轴
北宋 崔白 绢本设色 纵193.7厘米 横103.4厘米 台北故宫博物院藏

主入宋。黄筌去世后，黄居寀成为领袖人物，受到太祖、太宗的重用，他的画法也成为画院的标准，在宋代宫廷中占据九十余年的主导地位。其传世作品有藏于台北故宫博物院的《山鹧棘雀图》轴，以细线勾出轮廓，然后敷重彩，层层晕染，感觉极为细腻，有富贵华丽之趣。

没骨花：徐崇嗣

徐崇嗣画法自幼秉承祖风，“善画草虫、时果、花木、蚕茧之类，尤喜为连树及坠地枣，备得形似，无有及者”（《圣朝名画评》卷三《花木翎毛门·妙品》）。进入宋画院后，徐崇嗣受到黄居寀的排挤，不得不改变画风，“乃效诸黄之格，更不用墨笔，直以彩色图之，谓之‘没骨图’，与诸黄不相下…… 然其气韵皆不及熙远甚”（《梦溪笔谈》卷十七《书画》）。徐崇嗣作品题材多以牡丹、海棠、桃竹、蝉蝶、繁杏、芍药为多。设色华丽，作画不用墨笔勾勒，全用五彩渲染而成，与其祖父徐熙“落墨花”大相径庭，后人讥刺说：“如江南徐熙作落墨花，而子崇嗣取悦俗眼，而作没骨花，败家法也。”

写生赵昌

赵昌（？ –约1016），字昌之，广汉（今四川剑南）人。擅画花果，师事滕昌祐，有“出蓝”之誉。喜画折枝花卉，擅长着色。作品传世极少，故宫博物院藏《写生蛱蝶图》卷传为其作品，但专家多以为不真。所作精于晕染，明润匀薄，工于敷彩，色若堆起，惟笔迹较为柔弱。存世作品有《杏花图》（即《粉花图》），亦效徐崇嗣“没骨”法。在北宋的花鸟画家中，赵昌自成一派，自号“写生赵昌”。

为猿猴传神：易元吉

易元吉，字庆之，长沙人。善画獐、猿及花果禽鸟等。据说曾深人

山中居住，观察兽类活动，所画动物极其生动传神。英宗时应召入画院在西庑殿作《百猿图》，未竟而卒。今传有《聚猿图》（藏日本），画于崇山峻岭间嬉戏的群猿。

荒郊野趣：崔白

崔白，字子西，濠梁（今属江西）人，宋神宗时画院画家。除擅画花鸟外，也擅画道释鬼神，创作不少壁画。其花鸟画重写生，并且不打草稿。传世作品有藏于台北故宫博物院的《双喜图》轴，故宫博物院的《寒雀图》卷。其弟崔悫，字子中，也是画院画家，兄弟齐名，且画风相近，都是改变宋初以来"黄氏体制"的中坚人物。

三 山水

界画山水：燕文贵

燕文贵，吴兴（今属浙江）人。其先人属军籍，以绘画见长入宫，是北宋太宗、真宗时的宫廷画家。专长山水，兼及人物，现存作品有《溪山楼观图》卷，藏于日本大阪市立美术馆。台北故宫博物院也藏有一幅同名作品，美国大都会博物馆藏的《夏山图》被专家认定为其弟子屈鼎的作品。日本所藏的《溪风图》亦是真迹。上海博物馆藏纸本水墨《溪山图》卷，可能是一件画风相近的托名之作。

翰林待诏直长：郭熙

郭熙，字淳夫，河阳温县（今河南孟县）人，生卒年不详。神宗时奉诏入宫廷画院，初为"艺学"，后升为"翰林待诏直长"。以山水画知名于时。初为自学，后临摹李成之画，画艺大进。画石多用卷云皴，所谓"蟹爪枝"可能就是他的创造。苏轼、苏辙、黄庭坚等文人都有吟咏郭熙作品的诗。郭熙颇得宋神宗赵顼赏识，被授以书院艺学，后升迁待诏。负责考试画工，鉴定宫中藏画等。其画山水能得"远近浅深，四时朝暮，风雨明晦之不同"。他还长于影塑，在墙壁上用泥堆塑浮雕式的山水，别具情趣。郭熙传世作品相对较多，有美国大都会博物馆藏《树色平远图》、台北故宫博物院藏《早春图》及《关山春雪图》、上海博物馆藏《幽谷图》、南京大学藏《山村图》、云南省博物馆藏《秋山行旅图》和故宫博物院藏《窠石平远图》等等。

青绿山水：王希孟

王希孟，画史无传。据《千里江山图》卷后蔡京题跋，知其18岁时为徽宗画院生徒，山水画创作曾得徽宗亲自指导，在政和三年



图5—11

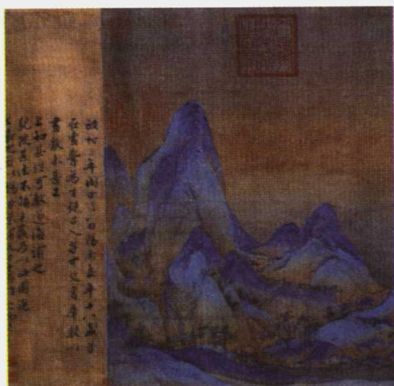


图5—12

山水画的南北之分

唐以后的五代水墨山水画，按北、南两路分道扬镳，形成了山水画史上的两大画派。在北方，有由唐末入后梁的山水画家荆浩。董源开辟的江南水墨山水画派是与荆浩并峙的两大流派之一。宋代沈括称他"多写江南真山，不为奇峭之笔"，董源所画山形，多是长江中下游一带的丘陵，大都为坡陀起伏，与荆浩所表现北方山川形成鲜明的对比。

图5—11　早春图轴
北宋　郭熙　绢本墨笔　纵158.3厘米　横108.1厘米　台北故宫博物院藏

图5—12　千里江山图(局部)
北宋　王希孟


图5—13


图5—14


图5—15

(1113) 之前，创作了这卷《千里江山图》，此后便无音讯。这幅作品是这位天才画家的唯一传世作品，今藏故宫博物院。画用整绢一匹，用传统青绿法，用笔极为精细，为千古青绿之杰作。

四 人物风俗画

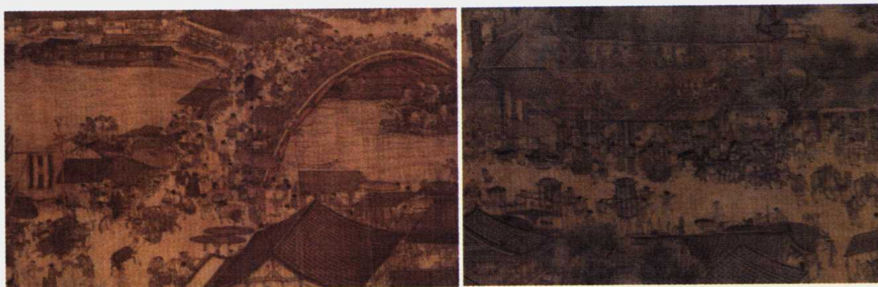
宋代人物画在宗教寺观壁画、人物肖像、风俗画等几个领域有突出表现。由于北宋统治者对于道教的重视，道教壁画的创作得到了长足发展，宫廷组织了多次创作活动。王霭、高益、王瓘 、武宗元、王拙、孙梦卿、赵光辅、孙知微、高文进等都是此类高手。这些人的画迹已不可见，但是从敦煌的宋代洞窟及苏州瑞光塔出土的“四天王像”中见到的宋代宗教壁画风尚，主要还是受吴道子传派的影响。肖像画的突出成就则表现为宫廷写真高手和民间写真画师的活跃，今藏于台北故宫博物院的传为宋代的帝后画像及藏于美国弗利尔博物馆和耶鲁大学博物馆的北宋无名氏所绘的王涣等四人的肖像，也可以作为研究的参考。

风俗画随着宋代城市经济的发展而兴起，反映的社会面之广、人物阶层之丰富，前所未有。燕文贵的《七夕夜市图》、张择端的《清明上河图》等，都是描写城市生活的佳作。毛文昌、陈坦等则以描绘农村生活习俗为长。宋代常见的风俗画题材有耕织、行旅、婴戏图等等。此外宋代常见的风俗画题材还有牧牛、货郎等。传世之作有苏汉臣《货郎图》、阎次平《牧牛图》、李迪《风雨归牧》，以及无名氏的《秋林放牧图》、《雪中归牧图》等等。行旅类风俗画佳作存世的有郭忠恕《雪霁江行图》、无名氏《闸口盘车图》、朱锐《盘车图》等。

北宋时期，民间人物风俗画创作和买卖都非常活跃，在汴梁（今开封）的相国寺大殿后，资圣门前庙会时，就有与书籍并列的图画买卖；相国寺后廊有专门画像的生意。很多记载透露出绘画进入手工业、商业行列的事实，汴梁有一个画家刘宗道擅长画“照盆孩儿”，画得很巧妙，小孩用手指水盆中自己的影子，影子也指人。为了防止旁人模仿竞争，每一次创了新稿都是画成几百本以后，一次出售。在汴梁有的画家由于长于画小儿，就叫作“杜孩儿”；由于长于画宫室建筑，就叫“赵楼台”。汴梁有一个出名的美丽女子秦妙观，画家们就画了她的像到各地出卖，

图5—13、14 女孝经图
宋 佚名

图5—15 春游晚归图
宋 佚名


图5-16

类似于今天的影星、歌星画贴。

中国古代绘画分科

唐代张彦远《历代名画记》分人物、屋宇、山水、鞍马、鬼神、花鸟等六门。北宋《宣和画谱》分道释、人物、宫室、番族、龙鱼、山水、畜兽、花鸟、墨竹、蔬菜等十门。元代分13科，陶宗仪《辍耕录》所载13科是：佛菩萨相、玉帝君王道相、金刚鬼神罗汉圣僧、风云龙虎、宿世人物、全境山林、花竹翎毛、野骡走兽、人间动用、界画楼台、一切傍生、耕种机织、雕青嵌绿。

张择端的《清明上河图》

张择端，字正道，东武（今属山东）人，徽宗时画院待诏。工界画，尤擅舟车、市桥，自成家数。故宫博物院所藏《清明上河图》是其传世名作。该画描绘北宋都城汴京清明时节汴河两岸的风光，以全景式的构图、严谨精细的笔法，展现了当时的社会生活风貌。全卷总计画有人物500余，牲畜50余，船只、车轿各20余，安排得有条不紊，各得其所，并富有戏剧性。该画自问世以来，屡有仿作，现存数十本，大多为明清人的作品。另外，天津市艺术博物馆藏有署名“张择端”的小幅《西湖争标图》，系伪托之作。

婴戏画家苏汉臣

苏汉臣，开封人，据说是徽宗宣和画院待诏，画师刘宗古，擅画道释人物，尤长于画儿童。高宗南渡后，他到绍兴画院复职，后授承信郎。今传有《秋庭婴戏图》轴（故宫博物院藏），描写官宦家儿童在玩弄红叶。藏于台北故宫博物院的《货郎图》轴，则描画一货郎在被五六儿童围绕的情景。两画皆笔法精致，设色艳丽，描绘的应是宫中或贵族生活。

第三节　南宋宫廷院画

北宋灭亡后，一些画院画家经过辗转逃亡，集结于南宋的都城临安，并先后恢复了在画院中的职务，南宋高宗偏安江南，依然关心绘事，不断为画院补充人才。南宋时期，绘画活动主要还是以画院为中心，代表画家有李唐、苏汉臣、朱锐、萧照、贾师古、毛益、林椿、阎次平（高宗时代）、刘松年、李迪、李嵩、张茂、吴炳（孝宗、光宗时代）。

南宋四家

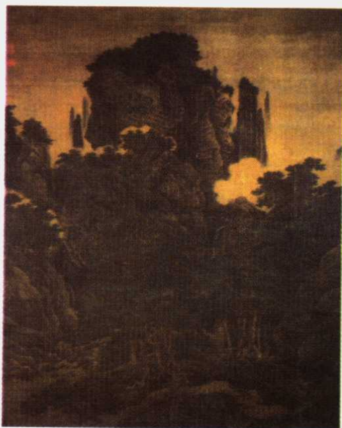
南宋四家之说可能起于明代。例如，屠隆就说：“李唐、刘松年、马远、夏圭，此南渡以后四大家也。”张丑说“南宋刘松年为冠，李唐、马远、夏圭次之。”

一　花鸟、翎毛

林椿

林椿，生卒年不详，钱塘（今浙江杭州）人。孝宗淳熙间（1174－1189）画

图5-16　清明上河图（局部）
北宋　张择端


图5-17

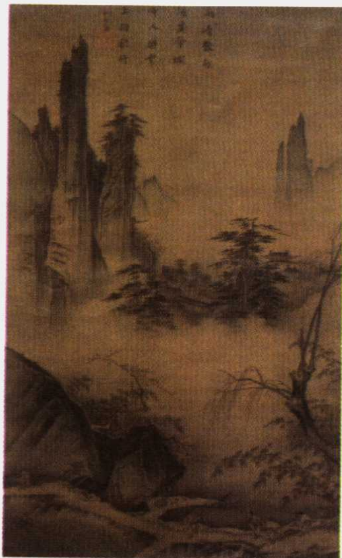

图5-18

图5-17 万壑松风图
李唐 台北故宫博物院藏

图5-18 踏歌图轴
南宋 马远 绢本设色 纵192.5厘米 横111厘米
故宫博物院藏

院待诏。工画花鸟、草虫、果品，师法赵昌，设色轻淡，颇得写生之妙。存世作品有《葡萄草虫》、《果熟来禽》等图。

李迪

李迪，河阳(今河南孟县)人，生卒年不详。南宋孝宗、光宗、宁宗时期的画院画家。工花鸟竹石，作品颇有生意，传世作品有《枫鹰图》(故宫博物院藏）禽鸟画法精细入微，神态活现。树石笔法苍劲有力。另有《雏鸡待饲图》(故宫博物院藏）及《雪树寒禽图》(上海博物馆藏）等。

二 山水——南宋四家

南宋新一代山水画家发展出了以近距离实景为特征的所谓“边角山水”，这是类似于“折枝花鸟”的“截景山水”。画家以突出一个局部的方法来进行创作，用笔更加泼辣，水墨的韵味发挥得更加充分。李唐被认为是开创这种新风的宗师，继承他的技法的刘松年则长于描写江南风景。马远、夏圭构图多截取一角或片断不全之景，画面中留下大块的空白，被人称为“马一角”和“夏半边”。这种构图简洁、主体鲜明的山水画有一种全新的境界，完全不同于北宋山水画中常见的全景式的构图。这种创新引起后人许多评论，有人认为这种风格对应的是南宋王朝的“残山剩水”，实为牵强附会之说。

李唐

李唐，字晞古，河阳（今河南孟县）人。北宋徽宗时画院画家，与刘松年、马远、夏圭并称“南宋四大家”。金兵攻破汴京后，他辗转到了临安，以卖画为生。年近80被举荐入宫，授成忠郎、画院待诏，颇受高宗赵构赏识。擅长山水及人物故事画。山水取法荆浩、关仝及范宽而有所变化。布局多取近景，突出主峰或崖岸；山石作大斧劈皴，积墨深厚，开南宋一代山水画新风。《万壑松风图》轴（台北故宫博物院藏）是李唐70岁左右的手笔。《江山小景图》卷（台北故宫博物院藏）与前幅的格调接近。故宫博物院藏的《长夏江寺图》为绢本重青绿设色，虽为青绿山水，仍以墨笔勾皴为主，勾勒挺健多断折，皴笔横劈竖砍，放纵自由，以“大斧劈皴”和青绿着色相结合。李唐也擅长人物故事画，故宫博物院藏其所绘的《采薇图》卷和藏于美国大都会博物馆的《晋文公复国图》卷都是借古喻今的作品。

暗门刘

刘松年，钱塘（杭州）人，因居清波门而被人称为“暗门刘”，是宋孝宗、光宗、宁宗三朝时的宫廷画家，他的老师张敦礼是李唐的学生，因此他的画风与李唐一脉相承。藏于故宫博物院的《四景山水》卷是其山水画代表作，分四段描写春、夏、秋、冬的景色，并穿插以人物活动。刘松年多描写西湖一带的风光，风格精细秀润，与李唐形成了对比。

“马一角”

马远，字遥父，山西永济人，宋光宗、宁宗时的画院待诏。他的曾祖、祖父、父亲、伯父、兄弟、儿子都是画院画家。他近承家学，远学李唐，形成了自己的风格，对南宋后期院画有很大的影响。人称他的山水画时为“马一角”。画山石用笔直扫，水墨俱下，有棱有角，世称斧劈皴。故宫博物院所藏《踏歌图》可称是他这种风格的代表作品。花鸟画有《华灯侍宴图》（两本，一在台北故宫博物院，一在重庆市博物馆）、《梅石溪凫图》（故宫博物院藏）等小幅真迹。美国堪萨斯纳尔逊博物馆还藏有其《西园雅集图》卷，上海博物馆藏其《欢梅图》轴，也为珍品。其子马麟，承家学，工人物、山水、花鸟，曾为画院祗侯，代表作有台北故宫博物院藏的山水画《静听松风图》轴、故宫博物院藏的花鸟画《层迭冰绡图》轴，画风较其父更为致密纤巧。

“夏半边”

夏圭，字禹玉，钱塘（杭州）人，宋宁宗时画院待诏。画风与马远极为相近，构图亦多空白，人称“夏半边”，画史中多以“马、夏”并称。台北故宫博物院藏其《溪山清远图》卷，另一代表作品《山水十二景图》卷现只存四景，藏于美国纳尔逊博物馆，各自独立成章，但在布局上却连为一气。夏圭的小幅作品，大都笔法简括，墨色苍润，诗意浓厚，故宫博物院藏《遥岑烟霭图》为其代表。另有藏于美国弗利尔博物馆的《洞庭秋月图》轴，也是夏圭精品。

三 人物画家

由于特定历史氛围的影响，南宋人物故事画和风俗画又发展到了新的高度，出现了一大批充满政治或道德隐喻题材的作品。李唐的《采薇图》和《晋文公复国图》、他的学生萧照创作的《中兴瑞应图》、《光武渡河图》等等都是如此。刘松年的《中兴四将图》描绘了岳飞等抗金名将，是现实题材的典范。梁楷的减笔人物画更是在发展写意人物画的技巧方面作出了卓绝的贡献。

木匠李嵩

李嵩，钱塘（杭州）人。曾为木工，被宫廷画家李从训收为养子，后入画院为

皴法

中国山水画风格史上所有重要变化都和皴法的发展密不可分。早期的山水画均为“空勾无皴”，被后人视为“古格”、“古法”。皴法始于唐代，专用于描绘山、石的脉络和质感。盛唐山水画家主要集中在关陕地区，山石线条方硬工稳，这在传为唐代的山水卷轴画和墓室壁画中的配景可略见一斑。方笔勾斫是早期皴法的主要形态。而董源则开始用松散线条描绘江南地区起伏绵延的丘陵，其方法就是“披麻皴”，这种线条随意性强，长短参差不齐，轻松自然。

长者即长披麻，短者为短披麻。概括起来讲，山水画风格大致可分为有皴和无皴两极，和人物画中的密体和疏体相近。



图 5–19



图 5–20

图 5–19 烟岫林居图页
南宋 夏圭 绢本水墨 纵 25 厘米 横 26.1 厘米 故宫博物院藏

图 5–20 货郎图
南宋 李嵩 绢本设色 纵 25.7 厘米 横 27.6 厘米 台北故宫博物院藏



图5—21

待诏。山水、花鸟、人物皆能。上海博物馆藏有《西湖图》卷，故宫博物院藏有其《观潮图》及表现节令花卉的《花篮图》。但他的农村生活风俗画更为知名，其《货郎图》有多种本子存世，以故宫博物院收藏的一卷为最佳。另有《骷髅幻戏图》轴藏于故宫博物院。

李嵩的人物画题材广泛，据说他曾根据南宋时期流行的水浒传奇，创作了宋江等36人像。他的《服田图》描写了农民生产活动的12个阶段，以“浸种”和“耕”开始，每段都有八句题诗。李嵩的《四迷图》根据元代袁华的题诗，可知其内容是批评都市生活中四种堕落现象：酗酒、嫖妓、赌博、恶霸，近于明代小说《金瓶梅》所抨击的“酒、色、财、气”四种市井病态。

简笔人物画家梁楷

梁楷（生卒年不详）祖籍东平（今属山东），居钱塘。善画人物、山水、道释、鬼神。师法贾师古，宁宗时为画院待诏，曾置御赐金带不受，人称“梁疯子”。其画分二体：一为“细笔”，师法唐代吴道子、北宋李公麟，衣褶用尖笔作细长撇捺，转折劲利，称“折芦描”；一曰“减笔”，风格继承五代石恪而来。在美术史上，梁楷以“减笔”之法著称。传世作品有《秋柳飞鸦图》团扇（故宫博物院藏）、《六祖破经图》、《六祖截竹图》（日本国立东京博物馆藏）、《泼墨仙人图》（台北故宫博物院藏）等。上海博物馆藏的《八高僧故事图》卷和日本国立东京博物馆藏的《释迦出山图》则造型严谨，用笔谨慎，当属细笔一路。日本还藏有梁楷一幅《太白行吟图》，系仿本。

第四节　五代、宋、元文人山水画家

一 荆、关、董、巨

图5—21　八高僧故事图卷
南宋　梁楷　绢本设色　每段纵26.6厘米　横57.9厘米至61.7厘米
上海博物馆藏

在文人山水画史上，荆浩、关仝、董源、巨然四人并称荆、关、董、巨。他们

的画风过渡为“唐风”至“宋格”的枢纽。明王世贞说：“山水至二李一变也；荆、关、董、巨又一变也。”四人特色是：荆浩之画雄伟峻拔，关仝之画峭壁茂密、有崭绝峥嵘之势，董源之画平淡萧散，巨然之画趋于庄重朴素。


图5—22

洪谷子荆浩

荆浩是五代后梁时期的儒生，因避战乱，隐于太行山洪谷，人称“洪谷子”。其作品笔墨并重，常绘云中山顶，四面峻厚，气势磅礴，石岩苍苍，峭峰危立，深得北方气象。传世作品有《匡庐图》等。

长安关仝

关仝，仝又作同，穜 。生卒年不详。长安（今陕西西安）人。擅山水，师法荆浩，作品多描绘关陕一带山川景物，能得其雄伟气势。长于秋山、寒林、村居、野渡、幽人逸士、渔村、山驿等题材，形象鲜明、简括，画风朴素，有“笔愈简而气愈壮，景愈少而意愈长”之誉。人称关家山水。有《关山行旅图》传世。

荆关二人是北方风格的代表人物，作品气象深沉阔大，境界辽远，和董源、巨然形成了鲜明的对比。

北苑副使董源

董源（？ — 962）字叔达，钟陵（今江西南昌）人。曾为南唐北苑副使，负责掌管南唐王朝的御用茶场和园林，故人称董北苑。南唐中主李璟对他的艺术非常欣赏。宋郭若虚《图画见闻志》记载，保大五年（947）元日大雪，李璟召集群臣登楼聚会。董源和当时的肖像画家高冲古、仕女画家周文矩、界画家朱澄和花鸟画家徐崇嗣等合绘纪实性大作《赏雪图》，画中的雪竹寒林由董源主绘。董源可能逝于南唐末年，享年约70岁左右。

北宋中、后期，董源受到沈括、米芾、苏轼等文人的推崇。到了元代，董源的艺术史地位开始提升。如汤垕就认为：“唐画山水至宋始备，如（董）元又在诸公之上。”元四家也奉董源为典范。黄公望说：“作山水者必以董为师法，如吟诗之学杜也。”南北宗的倡导者董其昌更是景仰董源，称他为“吾家北苑”，并把他和王维并列为南宗开山人物。清代王鉴说“画之有董巨，如书之有锺王，舍此则为外道”。董源对后世产生了深远影响。在今天，连董源艺术风格的接受史也成了人们


图5—23


图5—24

图5—22 匡庐图
五代 荆浩 纵185.8厘米
横106.8厘米 台北故宫博物院藏

图5—23 夏山图(局部)
五代 董源 上海博物馆藏

图5—24 潇湘图(局部)
五代 董源 横106.8厘米
故宫博物院藏


图5-25


图5-26

图5-25 万壑松风图轴
五代 巨然 纸本水墨 纵200.1厘米
横77.6厘米 上海博物馆藏

图5-26 溪山行旅图
北宋 范宽 纵206.3厘米
横103厘米 台北故宫博物院

感兴趣的话题。传为董源山水画佳作近十幅，其中《潇湘图卷》、《夏景山口待渡图》卷、《夏山图》卷的造型程序、表现手法颇相近，与史载董源山水画风格一致。

僧巨然

巨然，生卒年不详。五代、宋初画家。江宁（今江苏南京）人，开元寺僧。工画山水，师承董源，其画“古峰峭拔，宛立风骨；又于林麓间多用卵石，如松柏草竹，交相掩映，旁分小径，远至幽墅，于野逸之景甚备”（刘道醇《圣朝名画评》）。和董源不同的是，巨然山水喜作竖式构图，这可能宋初北方山水画多立轴做法有关，另外，巨然还擅长用粗重的大墨点点苔，鲜明、疏朗。长披麻皴粗而密，笔法老辣、率意，他的画风对后世江南山水画派很有贡献。从风格上看，巨然的画有两个突出的特点，一是山顶多起峦头、矾头，如米芾就说他“少年时多作矾头，老年平淡趣高”；二是在笔墨上喜欢用大披麻皴法，比董源更进一步。在绘画史上，后人多把巨然、董源并称“董巨”，对后世影响很大。北宋《宣和画谱》著录了御府珍藏的136件巨然之作，几乎都是山水。现存的巨然画迹名款全无。《万壑松风图》轴、《秋山问道图》轴与史载巨然画风最为接近，两者笔迹亦相去不远，其次是《山居图》轴。

二 李成、范宽及其传派

李成和范宽是宋初山水画家的代表人物，他们继承了荆浩以水墨为主的传统，以表现北方雄浑壮阔的自然山水为主，与五代的关仝一起，被认为“三家鼎峙，百代标程”，他们的创作具有划时代的意义。后继者有王士元、王端、燕文贵、许道宁、高克明、郭熙、李宗成、丘纳、王诜等。

营丘李成

李成（？－967），字咸熙，其先人为唐宗室，后周时避居青州营丘（今山东）。出身贵族，有文才，因世变不得志，好饮酒与游历。擅画山水自娱。他的山水画最突出的就是创造了“寒林”的形象。其画传世不多，现存的许多《寒林图》多为后人仿作。唯有藏于日本的《读碑窠石图》被确认为真迹。传为李成的作品还有辽宁省博物馆藏《茂林远岫图》与《小寒林图》、台北故宫博物院藏《寒林钓艇图》、美国纳尔逊艺术博物馆藏《晴峦萧寺图》等。日本澄怀堂文库藏《乔松平



图5—27

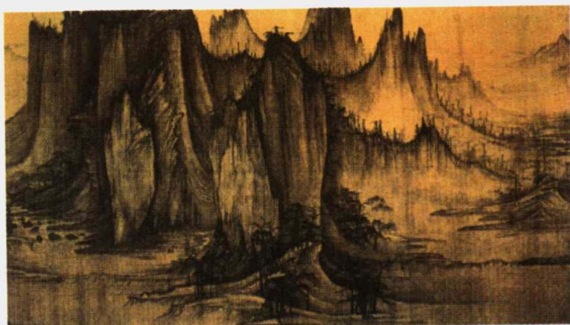


图5—28

远图》，画有茂林远嶂，亭馆行旅，布景构图具有北宋初期特点，为流传有绪的李成真迹，但有专家认为系燕文贵作品。《晴峦萧寺图》也是北宋作品，还不能认定作者为李成。

华原范宽

范宽，一名中正，字中立，陕西华原人。生卒不详，略晚于李成，宋仁宗天圣（1023－1031）年间尚在。性情宽厚，好饮酒，不拘世故，常往来于京洛间。他的山水画，初师李成，后悟到：“前人之法，未尝不近取诸物，吾与其师于人者，未若师诸物也；吾与其师诸物者，未若师诸心。”其画峰峦浑厚，笔墨雄奇，他的传世作品中，今存台北故宫博物院的《溪山行旅图》是真迹。今人李霖灿先生在《溪山行旅图》的一个细微部位发现了范宽的名款，此事被传为鉴定界的佳话。《雪山萧寺图》和天津市艺术博物馆藏的《雪景寒林图》，真伪有争议，可视为其传派作品。

许道宁

许道宁，河间（今属河北）人，活动于北宋初期。据载，他原为卖药人，画画是为招揽生意，卖药时附送其所画树石，后来竟以此成名。被认为是李成、范宽之后的第一人。其山水师法李成，晚年笔法简快，所画峰峦树木，峭拔劲硬，成一家之体。传世作品有藏于美国堪萨斯纳尔逊博物馆的《秋江渔艇图》卷。

三　郭忠恕、赵伯驹兄弟、米家父子、王诜

郭忠恕

郭忠恕，字恕先，河南洛阳人。董其昌称其为文人画家，而郭忠恕其实以长于界画楼台而闻于世，在界画发展中贡献很大。其界画之精确，被誉为“以毫计寸，以分计尺，以尺计丈，增而倍之，以作大宇，皆中规度，曾无小差”。作品传世极少，仅台北故宫博物院所藏《雪霁江行图》可资研究。此画为绢本墨笔界画，有徽宗签题。专家猜测其原为长卷，今属割裂残本。

赵伯驹兄弟

赵伯驹字千里，宋宗室，工画山水、花果、翎毛，尤长金碧山水。远师李思训



图5—29



图5—30

图5—27　茂林远岫图
北宋　李成　绢本　水墨
纵45.4厘米　横141.8厘米
辽宁省博物馆藏

图5—28　渔父图卷
北宋　许道宁　绢本　墨笔　纵48.9厘米　横209.6厘米　美国奈尔逊·艾特金斯美术馆藏

图5—29　虹县诗
北宋　米芾

图5—30　春山瑞松图
（传）北宋　米芾　纸本设色立轴
纵44厘米　横62.5厘米
台北故宫博物院藏

父子。笔法细如牛毛，风致极其优雅。宋高宗非常爱重他的作品。今传为赵伯驹的《江山秋色图》卷（故宫博物院藏），实际上是南宋画院高手的作品。其弟赵伯骕有《万松金阙图》（故宫博物院藏）传世，写临安凤凰山景色，点染与勾画相结合，笔法朴拙，是在传统青绿基础上，吸收董源、米芾等水墨技法而成的新风格。

米芾

米芾（1051 – 1107）字符章，号鹿门居士、襄阳漫士、海岳外史，祖籍太原，后迁湖北襄阳，晚年定居润州。历知雍丘县、涟水军、大常博士、知无为军，徽宗时为书画学博士，擢礼部员外郎，人称“米南宫”。后卒于淮阳军治所。为人天资高迈、癫狂放达，冠服效唐人，有“米颠”之称，民间也有“米颠拜石”的传说。擅画水墨山水，多信笔为之，不取工细，创“米家山”画法。还喜画古圣贤像。今日所能见到的米芾画迹，只有故宫博物院藏其书法作品《珊瑚帖》书后所画珊瑚一枝。

米友仁

米友仁（1086–1165），一作（1074–1153），字符晖，一字尹仁，小名寅哥、鳌鳌儿、虎儿，自称懒拙老人。米芾长子。官至工部侍郎、敷文阁直学士。与其父并称为“大、小米”。米友仁画法“点滴烟云，草草而成，而不失天真”。作品常自题“墨戏”二字。传世画迹较多，故宫博物院藏《潇湘奇观图》、《云山墨戏图》两卷，上海博物馆藏有《潇湘白云图》卷，美国大都会博物馆藏有《云山图》卷。以上诸画，完全以水墨画成，无勾皴之笔，发挥了墨与水相互渗透的晕化效果，史称“米点皴”或“落茄皴”。这一画法更加符合文人画的意趣，对后世影响极大，后来的文人画家一再以“云山墨戏”为题材进行创作。

王诜

王诜，字晋卿，祖籍山西太原，居开封。北宋开国功臣王全斌之后，娶英宗之女蜀国公主为妻，为驸马都尉、定州团练使。好结交，与苏轼兄弟、黄庭坚、米芾等相往还。宋徽宗为端王时，亦常与其接触。受端王影响，王诜亦喜绘画，并好收藏古今名画，上承李成、郭熙之法，多画烟江远壑、晴岚绝涧、寒林幽谷等景致。作品传世不多，故宫博物院藏的《渔村小雪图》卷和上海博物馆藏的《烟江迭嶂图》青绿、水墨各一卷。《渔村小雪图》以水墨为主，并用金碧山水法，其山石皴擦取法郭熙，寒林松树取自李成。树头苇上微染金粉，雪山留空白底，并于山头树杈处敷厚粉。《烟江迭嶂图》传世不止一本，上海博物馆所藏两卷，一为宣和装青绿本，一为水墨本，两画曾同时著录于《宣和画谱》，均有徽宗题签。

四 元初钱选、赵孟頫、高克恭的山水画

霅川翁－钱选

钱选（1239－1301）字舜举，号玉潭，别号巽峰等。吴兴（今浙江湖州）人，工青绿山水。家有习懒斋，因号习懒翁。宋景定间乡贡进士，入元不仕。

钱选翎毛师赵昌，青绿山水师赵伯驹。钱选青绿山水设色明丽工致，但与南宋“二赵”的画风不同。他力图复兴唐代和唐以前的古代风格，如《山居图》山石、林木采用勾廓填彩的方法，不加皴笔，有意与职业画家拉开距离，作品显出一种庄重、稚拙、古雅的意趣。大约这就是他所追求的“古意”、“戾家画”（非职业画家的画）。

水精宫道人－赵孟頫

赵孟頫(1254－1322)，字子昂，号松雪，别号鸥波、水精宫道人等，吴兴（今浙江湖州）人，宋宗室。赵孟頫 的绘画主要取自晋唐和北宋，多保持唐人风范。其画脱去精勾密皴的两宋院体积习，佐以唐人高古之趣。另外，他还把书法用笔融入绘画之中，创枯笔淡墨、浅绛设色新法，为元代文人水墨山水画的发展开启了先路。

传世山水画作品主要有：美国普林斯顿大学美术馆藏的《幼舆丘壑图》卷、台北故宫博物院藏的《鹊华秋色图》卷、上海博物馆藏《重江迭嶂图》卷和《吴兴清远图》卷，以及故宫博物院藏的《水村图》卷等。

高克恭

高克恭（1248－1310），字彦敬，号房山，大都房山（今属北京）人，祖为西域人。山水初学二米，后学董、巨、李成，兼数家之长于一身，被誉为“当代第一”，与赵孟頫并称为“南赵北高”。主要传世作品有藏于台北故宫博物院的《云横秀岭图》轴和《春山晴雨图》轴，藏于故宫博物院的《春云晓霭图》轴、《横山晴霭图》卷、《墨竹坡石图》轴等。

五 元四大家

大痴黄公望

黄公望（1269－1354），本姓陆，名坚，江苏常熟人，因过继浙江永嘉黄氏而改姓黄。字子久，号一峰、大痴道人等。50 岁左右始画山水，近受赵孟 頫影响，远师董、巨，间及荆浩、关仝、李成诸名家，晚年变法后自成一家。作品多描绘虞山、富春等地的江南自然景色，传世山水画有水墨和浅绛两种。留存于世的著名作品有：《富春山居图》卷（分藏于台北故宫博物院及浙江省博物馆）、《溪山雨意图》卷、《快雪时晴图》卷、《九峰雪霁图》轴、《丹崖玉树图》轴、《天池石壁图》轴（以上藏故宫博物院），《剡溪访戴图》轴（云南省博物馆藏）、《富春大岭图》轴（南京博物院藏）和《九珠峰翠图》轴（台北故宫博物院藏）。



图 5－31



图 5－32

钱选

《浮玉山居图》横卷，纸本，水墨淡彩，纵 29．6 米、横 98．7 厘米，今藏上海博物馆。《浮玉山居图》构图南宋一角半边式布局，但它也不像北宋那样描绘大山大水，整个山势处于中景部位，远山、近树、村舍等都平列式地展现在画面上。采用柔和精细的干笔描绘景物，舍弃了马夏简劲的湿笔。画面设色单纯。山石均用花青加墨，淡淡渲染。树叶水草，稍敷淡绿。墨山翠树呈现出细腻清润的光彩。

图 5－31　浮玉山居图卷（局部）
元　钱选　上海博物馆藏

图 5－32　鹊华秋色图（局部）
元　赵孟頫　纸本
台北故宫博物院藏


图5-33



图5-34

梅花道人吴镇

吴镇（1280－1354），字仲圭，号梅花道人，嘉兴（今属浙江）人。工诗文书法，擅画山水、梅花、竹石。终身隐居不仕，以卖卜卖画为业。其山水画师法董、巨，有深厚苍郁气象。多画渔父、古木竹石等题材。传世作品有故宫博物院藏的《渔父图》轴、《芦花寒雁图》轴，台北故宫博物院藏的《秋江渔隐图》轴、《双松平远图》、《竹谱》册等。

黄鹤山樵王蒙

王蒙（1308－1385），字叔明，号黄鹤山樵，赵孟頫外孙。曾做小官，元末隐居黄鹤山中。明初任泰安知州，因胡惟庸案受累被捕，死于狱中。擅画山水，画受赵孟頫影响，并继承董、巨传统，自出新意。多用枯笔、干皴，解索皴、牛毛皴与细笔短皴混用，也用小斧劈皴。其山水画布局饱满，结构复杂，层次繁密。传世的代表性作品有故宫博物院藏《葛稚川移居图》轴、《夏日山居图》轴、《夏山高隐图》轴、《谷口春耕图》轴及辽宁省博物馆藏《太白山图》卷等。最佳者当属上海博物馆藏《青卞隐居图》轴。

云林倪瓒

倪瓒（1301－1374），原名珽，字符镇，号云林、幼霞等，无锡人。擅山水、竹石，多以水墨为之，山水画初法董源，后参以荆、关之法，创造“折带皴”，主要传世作品有：中国历史博物馆藏《水竹居图》轴，上海博物馆藏《安处斋图》卷、《渔庄秋霁图》轴，台北故宫博物院藏《江岸望山图》轴、《赠周伯昂溪山图》轴、《虞山林壑图》轴、《紫芝山房图》轴及藏于故宫博物院的《秋亭嘉树图》轴、《幽涧寒松图》轴、《春山图》横幅、《怪石丛篁图》轴、《梧竹秀石图》轴等。

六 其他文人山水画家

盛懋

盛懋字子昭，生卒不详，约活动于至正年间，嘉兴吴塘（今属浙江）人。其家世代以绘画为业，其人画山石多用披麻皴或解索皴，笔法精整，设色明丽，代表作品有藏于台北故宫博物院的《秋林高士图》轴和《溪山清夏图》轴，藏于故宫博物院的《秋江待渡图》轴和《松石图》轴。

唐棣

唐棣（1296－1364），字子华，吴兴（今浙江湖州）人。其山水

图5-33 富春山居图卷（局部）
元 黄公望 纸本设色 纵33厘米
横636.9厘米 台北故宫博物院藏

图5-34 葛稚川移居图
元 王蒙 纵139厘米 横58厘米
故宫博物院藏



图 5—35



图 5—36



图 5—37

画近学赵孟頫，远师李成、郭熙。元文宗时曾为寺庙和宫殿画壁画，受到文宗重视。传世作品《林荫聚欢图》、《霜浦归渔图》轴，均藏于台北故宫博物院。

朱德润（1294 — 1365）

字泽民，吴郡（苏州）人。擅诗文书画，尤工山水，受赵孟頫影响颇深。主要传世作品有《秀野轩图》卷、《松溪放艇图》卷（均藏于故宫博物院）、《林下鸣琴图》轴等。

曹知白（1272 — 1355）

字又元，一字贞素，号云西，华亭（今上海松江）人。与赵孟頫、黄公望、王冕等过从甚密。擅画山水，画法师李成、郭熙，晚年笔法苍简，别成一格。传世作品有故宫博物院藏《寒林图》册页、《疏松幽岫图》轴、《雪山图》轴，台北故宫博物院藏《松林平远图》轴及《群峰雪霁图》轴等。

方从义

字无隅，号方壶，生卒不详，贵溪（今属江西）人。工山水，亦擅草书。山水学董、米及高克恭法，对明清画坛有一定影响。传世作品主要有台北故宫博物院藏《山阴云雪图》轴、《高亭图》轴，故宫博物院藏《武夷放棹图》等。

赵原

一作元，字善长，号丹林，莒城（今属山东）人，生活于元末明初。明太祖洪

图 5—35　春山读书图
元　王蒙　纵 132.4 厘米
横 55.5 厘米　上海博物馆藏

图 5—36　渔庄秋霁图
元　倪瓒　纵 96.1 厘米　横 46.9 厘米
上海博物馆藏
倪瓒 55 岁时的作品，画面采用平远构图，近坡高树数株，中间是辽阔的湖面，远山居于画幅上端，画面辽阔旷远。中右方以小楷长题连接上下景物，使全图浑然一体。这是他中晚年作品的主要构图章法。

图 5—37　六君子图
元　倪瓒　纵 64.3 厘米
横 46.6 厘米　上海博物馆藏

武年间（1368 － 1398）入宫画功臣图像，因应对不合朱元璋意，被杀。传世作品有藏于上海博物馆的《合溪草堂图》轴等。

陈汝言

字惟允，号秋水，临江人，生卒年不详，活动时代大约为元末明初。山水宗法赵孟頫，传世作品有藏于台北故宫博物院的《荆溪图》。

第五节　宋、元文人花鸟画家

宋元以来，随着文人画的兴盛，枯木、竹石、梅兰等题材的绘画也得到进一步的发展，其题材往往寓意高洁、孤傲，寄托了画家的思想情操。艺术上讲求自然天趣，不尚雕饰，以素净为贵，主要用水墨技法表现。其画风开启了后来的水墨写意花鸟画的先河。钱选变工丽细密为清润淡雅，晚年更创水墨写意和彩色没骨画法。王渊师法黄筌，作品多用水墨法，画风简逸秀淡，是元代成就最突出的花鸟画大家。陈琳、张中笔法粗简，突破了宋代院体绘画一丝不苟的规格。竹石画家最著名的有李衎、高克恭、赵孟頫、柯九思、吴镇、顾安、倪瓒等人，大都继承文同、苏轼或王庭筠的传统而形成自己的特色。张逊善画双钩竹，在元代几成绝响，其他竹石名家尚有李倜、谢庭芝等人。以画梅著称者有邹复雷、王冕等人，他们多学自仲仁和尚和扬无咎。

笑笑先生文同

文同（1018 － 1079），字与可，世称石室先生，自号笑笑先生、锦江道人。梓州永泰（今四川盐亭）人。历任司封员外郎、秘阁校理和陵州、洋州、湖州知州等。擅诗文词翰，亦长飞白书，在绘画上以墨竹闻名，称“湖州竹派”，传世作品极少，台北故宫博物院藏《墨竹图》为其真迹，广东省博物馆藏有《墨竹图》一轴，系此轴临本。上海博物馆收藏的《枯木竹石合卷》，真伪不详，中国历史博物馆藏《墨竹图》轴，系传派作品。

逃禅老人扬补之

扬补之（1097 － 1169），字无咎，号逃禅老人，又号清夷长者，南昌人。生平事迹不详。传世作品有故宫博物院藏《四梅花图》卷，故宫博物院还藏有《雪梅图》卷等。

彝斋赵孟坚

赵孟坚（1199 －？），字子固，号彝斋，擅画水墨白描水仙、梅花、兰、竹石等，传世作品有藏于故宫博物院的《墨兰图》卷、《岁寒三友图》页、《水仙图》卷。


图 5－38


图 5－39

图 5－38　山阴云雪图轴
元　方从义　纵 62.6 厘米
横 27.9 厘米　台北故宫博物院藏

图 5－39　墨竹图轴
元　顾安　绢本墨笔　纵 62.9 厘米
横 28.5 厘米　上海博物馆藏

画竹考略

以竹入画，在中国已有一千多年的历史，一般认为始于唐代。唐代吴道子、诗人王维、帝王唐明皇等都与墨竹画的产生有着直接关系。20世纪70年代，考古学家们在发掘唐代章怀太子墓时，在一幅《侍女与竹》壁画中意外发现了几笔墨竹，从而认定找到了中国竹画的最早物证。可实际上，竹子入画的时间远远早于唐代，在敦煌壁画中，学者们不但发现了唐代的竹画，而且发现了隋代、西魏乃至北魏时期的作品。敦煌壁画中最早的竹画是在莫高窟254窟萨埵那太子本生图中发现的，图中以五株竹子喻指竹林，画法古朴典雅，是中国竹画的杰作和宝贵资料。从洞窟和壁画的风格来看，绘制时间当在5世纪中后期的北魏时期，比传统的中国竹画的起始时间早了三四百年。此外，在莫高窟285窟、428窟的壁画中，还发现了西魏、北周时期的竹画，在302窟、420窟、419窟的壁画中还发现了隋代的竹画。从时间上看，这些竹画都早于唐代。

牧溪法常

法常，号牧溪，蜀（今四川）人。约生活于宋末至元初，擅画龙虎、猿鹤、芦雁、山水、树石、人物等。画法粗率简劲，多随笔点染而成。故宫博物院藏有其《写生蔬果图》卷，画风可能从梁楷的笔法中变化而来。日本还保存有不少法常的画，如《猿》、《鹤》、《龙》、《虎》、《观音》、《罗汉》等，日本人称之为“禅画”。

丹丘生柯九思

柯九思（1290—1343），字敬仲，号丹丘生。台州仙居人。为奎章阁鉴书博士，负责鉴定内府所藏书画。与虞集、揭傒斯同为文宗时代奎章阁的代表人物。擅画竹，并受赵孟頫影响，主张以书入画，曾自云：“写干用篆法，枝用草书法，写叶用八分，或用鲁公撇笔法，木石用折钗股、屋漏痕之遗意。”柯九思多藏魏晋人书法，宋人书法则随意送人。

煮石山农王冕

王冕（1287–1359）字元章，号煮石山农、放牛翁、会稽外史、梅花屋主等。浙江诸暨人。幼放牛，晚至寺院长明灯下读书，学识深邃，能诗，隐居卖画为生。画梅以胭脂作没骨体，或花密枝繁，别具风格。另外，他还是画坛上以画墨梅开创写意新风的花鸟画家。他以墨梅抒怀，自称喜写“野梅”，不作“官梅”。相传王冕曾用花乳石作印材，自己刻印，此举似开文人治印先河。



图5–40

墨梅考略

墨梅的创始和文学有密切关系。北宋林和靖、苏东坡等诗人曾热情地歌颂梅花的丰神和风骨，宋代画梅最有贡献的当推释仲仁和扬补之。

仲仁又名华光和尚，因月光映梅影于窗纸上得到启发，创作了用浓浓淡淡的墨水晕染而成的所谓墨梅。诗人黄庭坚见了说：“如嫩寒清晓，行孤山篱落间，但欠香耳。”

元代吴镇（仲圭）、王冕都是画梅能手。王冕墨梅实为扬补之传派。王冕的墨梅寄托了个人孤傲正直的性情，自称为“野梅”。王冕墨梅在明清两代影响深远，明鲁宗贤说：“古今画梅谁者高，前有补之后王老。”（《雪湖梅谱》）。

徐渭对王冕墨梅推崇备至，曾在题王元章倒枝梅画中写道：“皓态孤芳压俗姿，不堪复写拂云枝。从来万事嫌高格，莫怪梅花着地垂。”清代的扬州八怪，如罗聘、金农、李方膺、汪士慎等人都深受他的影响。

关于明清两代的墨梅，清朝懒园居士总结说：“吾人当师王元章之秀逸，刘雪湖之苍老，徐青藤之神化，童二树雄伟有余，神化不足，金冬心则细枝坚挺，粗根庸弱。”

图5–40　墨梅图轴
元　王冕　纵67.7厘米
横25.9厘米　上海博物馆藏

第六节　宋、元人物、鞍马画家

一　两宋鞍马画家

龙眠居士李公麟

李公麟（1049 – 1106），字伯时，号龙眠居士，舒城（今安徽潜山）人。历任南康、长垣尉，泗州录事参军，中书门下后省删定官，御史检法等，后因病，归老龙眠山。他擅辨古器物，擅长人物、鞍马。把过去仅作为粉本的白描画法确立为一种画种，使之独立成科。有描写文人诗酒生活的《莲社图》和《西园雅集图》

等作品，今有摹本传世。

在李公麟传世作品中，《五马图》是最为可信的真迹之一，画面有其好友黄庭坚的笺题和跋。《临韦偃牧放图》是李公麟奉命临摹，此图藏于故宫博物院。

“骏骨”龚开

龚开（1222 －约 1304），字圣予，号翠岩，淮阴（今属江苏）人。曾为南宋两淮制置司监职。入元后不仕，以遗老身份往来于杭州、平江等地。善画人物、鞍马，喜作墨鬼，尤以善画钟馗著名。画马师曹霸，山水师大小米。传世作品主要有：美国弗利尔美术馆藏《中山出游图》卷，作品另有日本大阪市立美术馆藏《骏骨图》卷。


图 5—41

二 元代人物画家

元代人物画家中不乏高手。其中刘贯道、何澄、钱选、赵孟頫 、任仁发、王振鹏、周朗、颜辉、张渥、卫九鼎、王绎等人都在人物画方面各有所长。刘贯道、何澄、王振鹏属宫廷画家，多以前代和古人法为师。钱选的人物画衣纹多用游丝描，稳而不滞，有古朴之风。赵孟頫 、任仁发皆为人马画名手。周朗于元代中后名重一时，笔法潇洒，设色淡雅，有唐人遗意。王绎以善作肖像出名，造型准确生动，于肖像创作中成就最为突出。

月山道人任仁发

任仁发（1254 － 1327），字子明，号月山道人，松江（今属上海）人。擅水利之事。历任都水佣田使司副使、中宪大夫、浙东道宣慰使司副使等，画人马师法唐人及宋李公麟，与赵孟頫齐名。传世主要作品有藏于故宫博物院的《出国图》卷、《二马图》卷、《张果见明皇》卷等。


图 5—42

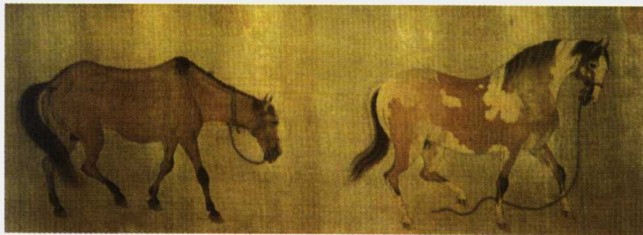

图 5—43

图 5—41 五马图卷（局部）
李公麟

图 5—42 昭陵六骏图卷（局部）
金 赵霖 故宫博物院藏

图 5—43 二马图
元 任仁发 绢本设色 纵 29 厘米 横 94 厘米 故宫博物院藏


图 5—44


图 5—45

元代人物画概况

随着元代宗教事业的发展，元人在佛道人物画方面，有一定成就。这些画家还偏爱文人画的笔墨技巧，从而提高了人物画的品位。刘贯道师法晋唐，集古人之长，笔法凝重坚实，人物意态舒畅，为元初高手。何澄继承南宋院体遗规，开元代人物画逸笔先路。王振鹏师法李公麟，笔法流畅劲健，人物神情生动，白描间以淡墨渲染，突破了一般只用线描的程序。钱选人物画学自晋、唐，衣纹多用顾恺之高古游丝描，工稳而不板滞，蕴清秀于古拙。任仁发人物鞍马师法唐人，笔法工细流畅，笔调明快清丽，保留了较多的唐人传统，但亦有自己风貌。张渥以画白描人物见长，师法李公麟，用笔流畅飘逸。王绎善画肖像，笔法细劲，造型准确、神态生动，在元代肖像画家中成就最为突出。颜辉在宗教人物画方面负有盛誉，他用笔粗润豪放，略近南宋梁楷泼墨法。

秋月颜辉

颜辉，字秋月，浙江江山人，生卒不详。擅画道释人物，亦工山水。笔法粗犷，有梁楷遗法，以水墨画居多。传世作品有故宫博物院藏《水月观音图》轴、《李仙图》，河南省博物馆藏《山水图》轴等。

江海客张渥

张渥，字叔厚，号贞期，又号江海客，祖籍淮南，居杭州，生卒不详，大约活动于元代至正年间。画法师李公麟，有“妙绝当世”之称。传世作品有《九歌图》(存世三本，分别藏于吉林省博物馆，上海博物馆及美国克利夫兰博物馆)，另有《雪夜访戴图》轴藏于上海博物馆。

痴绝生王绎

王绎，字思善，自号痴绝生，其先为睦州人，寓居杭州，生卒不详，是生活于元末的著名肖像画家。著有《写像秘诀》一文，存世作品仅有与倪瓒合作的《杨竹西小像》，藏于故宫博物院。

图 5—44　临李公麟九歌图卷(局部)
元　张渥　纵 29 厘米　横 523.5 厘米
上海博物馆藏

图 5—45　杨竹西小像卷
王绎　倪瓒合作

第七节　宋元时期的中国画批评
——画论、诗论、文论、书论的互动


图5–46


图5–47

苏轼："诗画本一律"

"诗画比较"是东西方文人雅士都感兴趣的一个话题。在中国绘画中，什么是"诗的风格"这个问题最易引起歧义，有人把它比附为诗词的平仄、格调，认为绘画中诗的风格就是抽象的笔墨形式趣味。有人拿西方写实性"田园诗"或中国的纪游、状物诗作比附，认为绘画中诗的风格就是一种优美抒情情调，其内容不外是世外桃源，或种种朦胧、唯美的、在现实中不可能存在的完美事物。还有一种看法认为，绘画中诗的风格就是形象的流动性、不确定性，即不受形体羁勒的"神"和"意"。

苏轼就说过"笔墨之迹，托于有形，有形则有弊"，其言外之意诗为无形之物，更具意象的流动性，而绘画在这方面就明显逊色许多。绘画如果求得诗一样的流动性，那么它首先就要摆脱形体的束缚，甚至是形式的束缚，一如苏轼《琴诗》所说：

若言琴上有琴声，放在匣中何不鸣？
若言声在指头上，何不于君指上听？

在中国画论史上，首先提出文艺各门类可以相互融通的恰恰就是苏轼。四川大学中国俗文化研究所周裕锴先生说：王维能诗善画，且能做到诗中有画，画中有诗，但他的实践是一种自发的实践，缺乏理论的自觉，而且他的融通诗画的艺术特点是通过苏轼的评价才真正为世人所发现。欧阳修曾说过"古画画意不画形，梅诗咏物无隐情。忘形得意知者寡，不如见诗如见画"(《欧阳文忠公文集》卷六《盘车图》)，但那只是说读诗可以代替观画，或是提倡一种写意之画，并无"出位之思"的意思。至于邵雍论"史画"和"诗画"，更着重在历史、绘画和诗歌的区别，而非标举其同趣。中国传统的艺术各门类之间具有某种融通的潜质，只是到了苏轼的时代才被开发出来。他的几句名言集中体现了这种观点：

"诗画本一律"

"诗画本一律"出自苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首·其一》。此论一出，苏轼的朋友纷纷奉和，如黄庭坚云："凡书画当观韵……此与文章同一关纽。"

"诗中有画，画中有诗"

"诗中有画，画中有诗"出自《书摩诘蓝田烟雨图》："味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。诗曰：'蓝溪白石出，玉川红叶稀。山路元无雨，空翠湿

图5–46　山腰楼观图轴
南宋　萧照　绢本水墨画
纵179.3厘米 横112.7厘米
台北故宫博物院藏

图5–47　山楼来风图轴
南宋　佚名

人衣。'" 此论亦有多人唱和。

"少陵翰墨无形画，韩幹丹青不语诗"

"少陵翰墨无形画，韩幹丹青不语诗"出自《苏轼诗集》卷四八《韩幹马》。称诗为"有声画"、"无色画"，称画为"无声诗"、"有形诗"，这种说法出自元祐文人集团的诗画创作活动。

不过，文人之外，更值得注意的是宋画院翰林待招直长郭熙的说法："更如前人言：'诗是无形画，画是有形诗。'哲人多谈此，吾人所师。" 郭熙引用的前人言，便是张舜民之诗。此后，"无声诗"、"有形诗"和"有声画"、"无形画"几乎成为谈诗说画的口头禅，甚至歇后语，这就意味着宋人能从诗中看到画的质素，或从画中发现诗的质素。

苏轼说"笔墨之迹，托于有形，有形则有弊"，并试图利用诗歌创作的经验来解决这个难题。他在《书鄢陵王主簿所画折枝二首》中说："论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定知非诗人。"在苏轼那里，诗画有相通之处，但诗画毕竟是两种不同的智性模式，诗可以舍弃具体的形象，单纯追求无限流动的意象；但画却必须要借助形象才能成立。就像南宋史学家郑樵说的那样，文字应是"动物"，图画则是"植物"。因此，绘画仍然要保有自己的特性，在似与不似之间作慎重的选择。

对于苏轼的看法，他的学生兼友人晁补之提出了不同意见。晁在《和苏翰林题李甲画雁二首》之一中写道：

> 画写物外形，要物形不改。诗传画外意，贵有画中态。我今岂见画，观诗雁真在……

以此为发端，宋元以后不少文学家都围绕这个问题展开了旷日持久的论争。明代杨慎在《论诗画》文中说：

> 东坡先生诗曰："论画以形似……定知非诗人。"此言画贵神，诗贵韵也。然其言有偏，非至论也。晁以道和公诗云："画写物外形……贵有画中态。"其论始佳。盖欲以补坡公之未备也。



图5—48

图5—48 浴马图(局部)
元 赵孟頫 绢本 设色
故宫博物院藏

这场争论持续了数百年，甚至到了近代，康有为在《万木草堂藏画目》中还继续纠缠这个问题，他认为中国画学之衰“盖由画论之谬也”，而谬论的始作俑者就是苏轼。

然而，这些附加的讨论可能遮蔽了苏轼的本意，比如苏轼在《书黄筌画雀》和《书戴嵩画牛》（《东坡题跋》卷五）等题画诗中也有许多赞美“写真”作品的语句。他在《与何浩然》书中还说过“写真奇绝，见者皆言十分形神，甚夺真也”（《东坡七集·续集》卷五），这本身又构成了一个悖论。苏轼的确抨击了拘于“形似”的画作，但苏轼所批评的绘画是北宋院体画作，有其具体的问题语境。

对于苏轼的真实心态，金代王若虚在其《滹南集》“诗话”（卷39）中作了一番披露，他说：

> 东坡云：“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定知非诗人。”夫所贵于画者，为其似耳；画而不似，则如勿画。命题赋诗，不必此诗，果为何语？然则坡之论非欤？曰：论妙在形似之外，而非遗其形似，不窘于题，而要不失其题，如是而已耳。世之人不本其实，无得于心，而借此论以为高。画山水者，未能正作一木一石，而托云烟杳霭，谓之气象。赋诗者茫昧僻远，按题而索之，不知所谓，乃曰格律贵尔。一有不然，则必相嗤点，以为浅易而寻常。不求是而求奇。真伪未知，而先论高下，亦自欺而已矣，岂坡公之本意也哉！

王若虚评论应该说是中肯的。

郭熙：三远

郭熙：“三远”说原文为：

> 山有三远：自山下而仰山颠，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山，谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦；高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缥缈缈。其人物之在三远也，高远者明了，深远者细碎，平远者冲淡。明了者不短，细碎者不长，冲淡者不大，此三远也。

“三远”是对唐、五代、北宋山水画程式的一个历史性总结，它是在魏晋地图式、符号化的山水，隋唐作为人物衬景的山水和晚唐、五代“实景”山水的基础

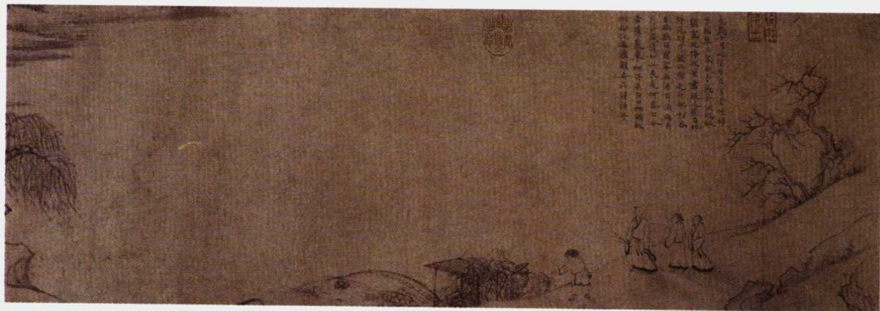


图5-49

图5-49　赤壁赋（局部）
北宋　乔仲常

上提出的新的认识。三远分别对应了仰视、平视、俯视三种观看方式，也对应了三种视觉表达模式，所以三远具有两面性，一方面是对真实的自然山川的描述，另一方面又成了画面的组织原则。在五代宋初，三远法是匹配特殊自然景观的有效手段，如范宽式的关中山川、郭熙的河洛山水、董源的江南山水等等。三远法描述的是五代和宋画中的视觉经验，即高堂大轴，影壁屏风中的巨幅山水，适用于“全景”描绘，不适用于“一角半边”的近距离实景。郭熙就说过：山水，大物也。人之看者，须远而观之，方得见一障山川之形势气象。若士女人物，小小之笔，即掌中几上，一展便见，一览便尽，此皆画之法也。

有意思的是，这三种构图法构成了宋以后中国山水构图的主体，画家会根据个人心态、意愿自由地选取或组合这三种图式，有的画家甚至以高远、平远、深远兼具而自鸣得意。这种习气其实和士大夫文人对诗词“格”、“调”的过分讲求如出一辙。明代的一些怪诞山水也应该是这种审美心态的产物。

三远之后没有更重要的山水画构图理论出现，例如南宋院体和浙派“一角半边”一类近距离实景山水就没有相关理论予以阐发。三远固化成了一个僵化的理论模式，妨碍了对真实山川的进一步观察。由于没有把自然景物作为最后的检校标准，所以元以后的中国山水开始迅速朝两个极端分化，一是极端纯美的笔墨形式，二则是极度匮乏的图式资源。这种分歧正如晚明董其昌在不经意间所说的那样：“若以蹊径之奇怪论，则画决不如山水，若以笔墨之精妙论，则山水决不如画。”而这两种分化使后世（明清）山水画的发展产生了灾难性的后果——当笔墨恶浊的庸工俗手把“三远”图式抽象成纯粹的观念化符号时，山川真气开始被人为地机巧遮蔽了。

赵孟頫：画贵有古意

宋末元初，文人画家掀起了一股复古之风，赵孟頫是其中的一个代表人物。他说：“宋人画人物不及唐人远甚，予刻意学唐人，殆欲去宋人笔墨（《赵孟頫自跋画卷》，引自张丑《清河书画舫》）。”很明显，赵孟頫的“复古”思想是直接针对宋画有感而发的，他说：

> 作画贵有古意。若无古意，虽工无益，今人但知用笔纤细，傅色浓艳，便自为能手，殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也！吾所作画，似乎简率，然识者知其近古，故以为佳。此可为知者道，不为不知者说也（《赵孟頫自跋画卷》，引自张丑《清河书画舫》）。

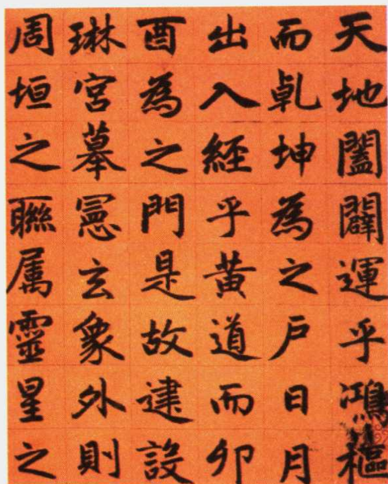


图5—50

赵孟頫的书法

赵孟頫是元初很有影响的书法家。《元史》本传讲，“孟頫篆籀分隶真行草无不冠绝古今，遂以书名天下。”据明人宋濂讲，赵氏书法早岁学宋高宗赵构书法，中年学“钟繇及羲献诸家”，晚年师法李北海。明人文嘉所说：“魏公于古人书法之佳者，无不仿学”。宋元时代的书法家多数只擅长行、草体，而赵孟頫却能精究各体。后世学赵孟頫书法的极多，其字在朝鲜、日本亦非常风行。

图5—50 玄妙观重修三门记（部分）
元 赵孟頫

那么，赵孟頫说的“古意”、“简率”到底是什么风格呢？这个问题有两个答案，而这两个答案都要到张彦远那里去求解。

答案一：张彦远《历代名画记》中说“上古之画，迹简意淡而雅正，顾、陆之流是也；中古之画，细密精致而臻丽，展、郑之流是也；近代之画，焕烂而求备；今人之画，错乱无旨，众工之迹是也。”那么，赵孟頫说的“古意”可能就是“迹简意淡而雅正”。联系到绘画风格来看，这种简淡画风指的是“空勾无皴”的晋唐古风。古画大多无皴，或皴法简单（如传说中王维的芝麻皴），而宋画（特别是山水画）却在皴法上大做文章。赵孟頫所反对的恰恰就是那种轻软的笔线和皴法复杂繁密的宋画。

答案二：张彦远在《历代名画记》中提到：“夫画物特忌形貌采章历历具足，甚谨甚细而外露巧密，所以不患不了，而患于了。既知其了，亦何必了。此非不了也，若不识其了，是真不了也。”“不了”的趣味是中国画特别是文人画的一个重要传统。赵孟頫说，吾所作画，似乎简率，然识者知其近古……此处的简率即是张彦远所谓的“不了”二字。对于“简率”的趣味，赵孟頫找到了一个表达方法，那就是重新引书法入画，追求书法的表现力，不为物象拘牵。正如他在自己的诗中所言：

石如飞白木如籀，写竹还于八法通；
若也有人能会此，方知书画本来同。

第八节　宋元的工艺美术

宋代是中国古代陶瓷发展的重要时期。宋瓷在唐、五代“南青北白”的基础上得到了进一步发展，出现了定窑、汝窑、官窑、哥窑、钧窑等五大名窑，而当时的磁州窑、耀州窑、吉州窑、龙泉窑、景德镇窑等名窑也以其清新质朴的瓷器闻名于世。

定窑的白釉印花、耀州窑的青釉刻花和划花、磁州窑的白釉釉下黑彩和白釉釉上划花、钧窑的乳光釉和焰红釉、景德镇窑的影青、龙泉窑的粉青釉和梅子青釉等都是宋代瓷器工艺的代表性成就。而黑釉的兔毫、油滴、玳瑁、剪纸漏花等新兴品种和装饰手法的出现，标志着此一时期陶瓷工艺的巨大进步。宋代宫廷御用瓷器多由河南宝丰清凉寺汝官窑、禹县八卦洞钧官窑和浙江杭州修内司官窑烧制进贡。这几处官窑的瓷器风格醇厚、典雅，流润欲滴，是中国美术史上的精品。


图 5—51


图 5—52

瓷器之外，宋代的染织刺绣等纺织行业亦十分发达。宋代少府监设有文思院、绫锦院、染院、裁造院、文绣院等机构，专门负责生产并于地方建官办织造作坊。宋代丝织的主要品种有锦、绫、纱、罗、绮、绢、缎、绸、缂丝等，以锦最为著名。其上织有各种花鸟、虫鱼、走兽、人物等优美生动的图案纹饰，计有 20 余个品种和名色，并采用镂印、刷印、彩绘和销金等十几种加工方法。而缂丝、刺绣等工艺品往往以画家山水、楼阁、人物、花草、鸟兽作品为底稿进行创作，形象生动有致，与绘画有异曲同工之妙。北宋缂丝以定州（今河北省定州市）为主要产地，南宋以临安的缂丝为最佳。著名缂丝家有朱克柔、沈子蕃、吴熙等人。其中以朱克柔最负盛名，她所缂的书画作品，用针细如毫发，设色精妙，光彩绚丽，形象生动传神。人物、树石、花鸟，"精巧疑鬼工，品价高一时"（见朱启钤《丝绣笔记》）。其主要传世缂丝作品有《山丹》、《山茶》及《莲塘乳鸭图》。


图 5—53

大约从汉代起，文房用具就受到皇家与文人的喜爱。随着文学艺术的发展，宋代文房器具的制作又进入了一个新阶段。

宋代毛笔仍以安徽宣城为中心产地，其笔以紫毫为上，亦称宣毫。制笔名家有陈氏和诸葛氏。

宋墨形制多样，装饰素雅，墨的产地仍以歙州为最。由于采用松烟、油烟制墨，提高了质量。张遇于熙宁、元丰年间，创用油烟制墨之法，以油烟加入脑麝、金箔等制成龙香剂贡御墨。

宋代造纸工艺有了显著提高，竹纸已名冠天下，优质宽幅的皮料纸也已出现，产量增加。对纸的再加工在当时尤为盛行，成为宋代造纸业的一大特征。四川谢公笺与唐代薛笺齐名，共有红、黄、青、绿等 10 色，亦称十样蛮笺。砑花纸也有了进一步的发展，出现了山林、林木、折枝花果、狮凤、鱼虫、寿星、八仙、钟鼎文等图案。此时还有仿唐的薛涛笺和仿南唐的澄心堂纸等名纸。另外，金粟山藏经纸，系桑皮纸，以其内外皆腊，表面光莹，专用于印制大藏经而知名。

宋砚仍以端、歙为两大名砚，也有铜、铁、陶、瓷、澄泥、古砖瓦制成的砚。

图 5—51　官窑葵瓣洗
北宋　口径 18.7 厘米

图 5—52　北宋汝窑莲花式温碗

图 5—53 山水图
宋　沈子蕃　缂丝　纵 83.5 厘米
横 35.8 厘米　台北故宫博物院藏


图5—54

而各地就地取材制成砚，也不乏佳品，如红丝石砚、紫金石砚等。

继宋、金之后，元代纺织、印染、刺绣等工艺又有较大进步和提高。其中江南丝织业尤为发达，产品远销大都及其他城市。元朝内廷设官办织绣作坊80余所，产品专供皇室使用。绫绮局、织佛像提举司等官办织绣作坊所绣织的御容像、佛像等，是元代织锦业的代表。纳石失则是其丝织业的新成就，它最初是由阿拉伯工匠以金丝色线织成，地色与金丝交相辉映，富丽堂皇，故亦名织金锦，对后世织金锦缎的发展有一定影响。具有悠久历史的蜀锦仍盛行不衰，著名者为蜀中十样锦。绫、罗、绸、缎、绢、纱等各地均有织造，其中缎织物业已成熟，益臻精美，集庆纱、泉缎、魏塘机绢等都是元代丝织名品。

缂丝作品较南宋朱克柔等人所织稍嫌退化，但仍具有很高水平。

考　题

1　**试述荆关董巨的山水画风。**

2　**什么是“三远”？**

3　**元四家是谁？他们的绘画风格如何？**

4　**赵孟頫说“画贵有古意”，你是如何理解的？**

图5—54　织成仪凤图(局部)
元　纵53.5厘米　横548厘米
辽宁省博物馆藏

《林泉高致》节选

翰林待诏直长赠正议大夫郭熙淳夫撰

山水训

君子之所以爱夫山水者，其旨安在？丘园养素，所常处也；泉石啸傲，所常乐也；渔樵隐逸，所常适也；猿鹤飞鸣，所常亲也；尘嚣缰锁，此人情所常厌也；烟霞仙圣，此人情所常愿而不得见也。直以太平盛日，君亲之心两隆，苟洁一身，出处节义斯系，岂仁人高蹈远引，为离世绝俗之行，而必与箕颖埒素，黄绮同芳哉。白驹之诗，紫芝之咏，皆不得已而长往者也。然则林泉之志，烟霞之侣，梦寐在焉，耳目断绝，今得妙手郁然出之，不下堂筵，坐穷泉壑，猿声鸟啼，依约在耳，山光水色，滉漾夺目。此岂不快人意，实获我心哉？此世之所以贵夫画山水之本意也。不此之主而轻心临之，岂不芜杂神观，溷浊清风也哉！

画山水有体，铺舒为宏图而无馀，消缩为小景而不少。看山水亦有体，以林泉之心临之则价高，以骄侈之目临之则价低。

山水，大物也。人之看者须远而观之，方见得一障山川之形势气象。若士女人物，小小之笔，即掌中几上，一展便见，一览便尽，此看画之法也。

世之笃论，谓山水有可行者，有可望者，有可游者，有可居者。画凡至此，皆入妙品。但可行可望不如可居可游之为得，何者？观今山川，地占数百里，可游可居之处十无三四，而必取可居可游之品。君子之所以渴慕林泉者，正谓此佳处故也。故画者当以此意造，而鉴者又当以此意穷之，此之谓不失其本意。

画亦有相法，李成子孙昌盛，其山脚地面皆浑厚阔大，上秀而下丰，合有后之相也，非特谓相，兼理当如此故也。

人之学画，无异学书，今取钟、王、虞、柳，久必入其仿佛。至於大人达士，不局于一家，必兼收并览，广议博考，以使我自成一家，然后为得。今齐鲁之士惟摹营丘，关陕之士惟摹范宽。一己之学，犹为蹈袭，况齐鲁关陕，辐员数千里，州州县县，人人作之哉！专门之学，自古为病，正谓出于一律，而不肯听者，不可罪不听之人，迨由陈迹，人之耳目喜新厌故，天下之同情也，故予以为大人达士不局于一家者此也。

柳子厚善论为文，余以为不止于文，万事有诀，尽当如是，况于画乎？何以言之？凡一景之画，不以大小多少，必须注精以一之。不精则神不专，必神与俱成之。神不与俱成则精不明；必严重以肃之，不严则思不深；必恪勤以周之，不恪则景不完。故积惰气而强之者，其迹软懦而不决，此不注精之病也；积昏气而汩之者，其状黯猥而不爽，此神不与俱成之弊也。以轻心挑之者，其形脱略而不圆，此不严重之弊也；以慢心忽之者，其体疏率而不齐，此不恪勤之弊也。故不决则失分解法，不爽则失潇洒法，不圆则失体裁法，不齐则失紧慢法，此最作者之大病也，然可与明者道：

思平昔见先子作一二图，有一时委下不顾，动经一二十日不向，再三体之，是意不欲。意不欲者，岂非所谓惰气者乎？又每乘兴得意而作，则万事俱忘，及事汩志挠，外物有一，则亦委而不顾。委而不顾者，岂非所谓昏气者乎？凡落笔之日，必明窗净几，焚香左右，精笔妙墨，盥手涤砚，如见大宾，必神闲意定，然后为之，岂非所谓不敢以轻心挑之者乎？已营之，又彻之，已增之，又润之。一之可矣又再之，再之可矣又复之，每一图必重复终始，如戒严敌，然后毕。此岂非所谓不敢以慢心忽之者乎？所谓天下之事，不论大小，例须如此，而后有成。先子向思每丁宁委曲，论及于此，岂教思终身奉之以为进修之道耶？

学画花者，以一株花置深坑中，临其上而瞰之，则花之四面得矣。学画竹者，取一枝竹，因月夜照其影于素壁之上，则竹之真形出矣。学画山水者何以异此？盖身即山川而取之，则山水之意度见矣。真山水之川谷，远望之以取其势，近看之以取其质。真山水之云气，四时不同：春融怡，夏蓊郁，秋疏薄，冬黯淡。尽见其大象，而不为斩刻之形，则云气之态度活矣。真山水之烟岚，四时不同：春山淡冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡。画见其大意而不为刻画之迹，则烟岚之景象正矣。真山水之风雨，远望可得，而近者玩习不能究错纵起止之势。真山水之阴晴，远望可尽，而近者拘狭不能得明晦隐见之迹。山之人物以标道路，山之楼观以标胜概，山之林木映蔽以分远近，山之溪谷断续以分浅深。水之津渡桥梁以足人事，水之渔艇钓竿以足人意。大山堂堂为众山之主，所以分布以次冈阜林壑，为远近大小之宗主也。其象若大君赫然当阳，而百辟奔走朝会，无偃蹇背却之势也。长松亭亭为众木之表，所以分布以次藤萝草木，为振挈依附之师帅也。其势若君子轩然得时，而众小人为之役使，无凭陵愁挫之态也。山近看如此，远数里看又如此，远十数里看又如此，每远每异，所谓『山形步步移』也。山正面如此，侧面又如此，背面又如此，每看每异，所谓『山形面面看』也。如此是一山而兼数十百山之形状，可得不悉乎？山春夏看如此，秋冬看又如此，所谓『四时之景不同』也。山朝看如此，暮看又如此，阴晴看又如此，所谓『朝暮之变态不同』也。如此是一山而兼数十百山之意态，可得不究乎？春山烟云连绵人欣欣，夏山嘉木繁阴人坦坦，秋山明净摇落人肃肃，冬山昏霾翳塞人寂寂。看此画令人生此意，如真在此山中，此画之景外意也。见青烟白道而思行，见平川落照而思望，见幽人山客而思居，见岩扃泉石而思游。看此画令人起此心，如将真即其处，此画之意外妙也。



东南之山多奇秀，天地非为东南私也。东南之地极下，水潦之所归，以漱濯开露之所出，故其地薄，其水浅，其山多奇峰峭壁而陡出霄汉之外，瀑布千丈飞落于云霞之表。如华山垂溜，非不千丈也，如华山者鲜尔，纵有浑厚者，亦多出地上而非出地中也。

西北之山多浑厚，天地非为西北偏也。西北之地极高，水源之所出，以冈陇臃肿之所埋，故其地厚，其水深，其山多堆阜盘礴而连延不断于千里之外。介丘有顶而迤逦拔萃于四逵之野。如嵩山少室，非不峭拔也，如嵩少类者鲜尔，纵有峭拔者，亦多出地中而非地上也。

嵩山多好溪，华山多好峰，衡山多好别岫，常山多好列岫，泰山特好主峰，天台、武夷、庐霍、雁荡、岷峨、巫峡、天坛、王屋、林虑、武当，皆天下名山巨镇，天地宝藏所出，仙圣窟宅所隐，奇崛神秀莫可穷其要妙。欲夺其造化，则莫神于好，莫精于勤，莫大于饱游饫看，历历罗列于胸中，而目不见绢素，手不知笔墨，磊磊落落，杳杳漠漠，莫非吾画，此怀素夜闻嘉陵江水声而草圣益佳，张颠见公孙大娘舞剑器而笔势益俊者也。今执笔者所养之不扩充，所览之不淳熟，所经之不众多，所取之不精粹，而得纸拂壁，水墨遽下，不知何以掇景于烟霞之表，发兴于溪山之颠哉？后生妄语，其病可数。何谓所养欲扩充？近者画手有《仁者乐山图》，作一叟支颐于峰畔。《智者乐水图》作一叟侧耳于岩前，此不扩充之病也。盖仁者乐山，宜如白乐天《草堂图》，山居之意裕足也。智者乐水，宜如王摩诘《辋川图》，水中之乐饶给也。仁智所乐，岂只一夫之形状可见之哉，何谓所览欲淳熟？近世画工，画山则峰不过三五峰，画水则波不过三五波，此不淳熟之病也。盖画山，高者、下者、大者、小者，盎晬向背，颠顶朝揖，其体浑然相应，则山之美意足矣。画水，齐者、汩者、卷而飞激者、引而舒长者，其状宛然自足，则水态富赡也。何谓所经之不众多？近世画手生，吴越者写东南之耸瘦，居咸秦者貌关陇之壮阔，学范宽者乏营丘之秀媚，师王维者缺关仝之风骨。凡此之类，咎在于所经之不众多也。何谓所取之不精粹？千里之山，不能尽奇；万里之水，岂能尽秀？太行枕华夏而面目者林虑，泰山占齐鲁而胜绝者龙岩，一概画之，版图何异？凡此之类，咎在于所取之不精粹也。故专于坡陀失之粗，专于幽闲失之薄，专于人物失之俗，专于楼观失之冗，专于石则骨露，专于土则肉多。笔迹不混成谓之疏，疏则无真意；墨色不滋润谓之枯，枯则无生意。水不潺湲则谓之死水，云不自在则谓之冻云，山无明晦则谓之无日影，山无隐见则谓之无烟霭。今山：日到处明，日不到处晦，山因日影之常形也。明晦不分焉，故曰无日影。今山：烟霭到处隐，烟霭不到处见，山因烟霭之常态也。隐见不分焉，故曰无烟霭。

山，大物也，其形欲耸拔，欲偃蹇，欲轩豁，欲箕踞，欲盘礴，欲浑厚，欲雄豪，欲精神，欲严重，欲顾盼，欲朝揖，欲上有盖，欲下有乘，欲前有据，欲后有倚，欲下瞰而若临观，欲下游而若指麾，此山之大体也。

水，活物也，其形欲深静，欲柔滑，欲汪洋，欲回环，欲肥腻，欲喷薄，欲激射，欲多泉，欲远流，欲瀑布插天，欲溅扑入地，欲渔钓怡怡，欲草木欣欣，欲挟烟云而秀媚，欲照溪谷而光辉，此水之活体也。

山以水为血脉，以草木为毛发，以烟云为神彩，故山得水而活，得草木而华，得烟云而秀媚。水以山为面，以亭榭为眉目，以渔钓为精神，故水得山而媚，得亭榭而明快，得渔钓而旷落，此山水之布置也。

山有高，有下：高者血脉在下，其肩股开张，基脚壮厚，峦岫冈势，培拥相勾连，映带不绝，此高山也。故如是高山，谓之不孤，谓之不仆。下者血脉在上，其颠半落，项领相攀，根基庞大，堆阜臃肿，直下深插，莫测其浅深，此浅山也。故如是浅山，谓之不薄，谓之不泄。高山而孤，体干有什之理，浅山而薄，神气有泄之理，此山水之体裁也。

石者，天地之骨也，骨贵坚深而不浅露。水者，天地之血也，血贵周流而不凝滞。

山无烟云，如春无花草。

山无云则不秀，无水则不媚，无道路则不活，无林木则不生，无深远则浅，无平远则近，无高远则下。

山有三远：自山下而仰山颠谓之高远；自山前而窥山后谓之深远；自近山而望远山谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缥缈缈。其人物之在三远也，高远者明了，深远者细碎，平远者冲淡。明了者不短，细碎者不长，冲淡者不大，此三远也。

山有三大：山大于木，木大于人。山不数十重如木之大，则山不大；木不数十百如人之大，则木不大。木之所以比夫人者，先自其叶，而人之所以比大木者，先自其头。木叶若干可以敌人之头，人之头如若干叶而成之，则人之大小，木之大小，山之大小，自此而皆中程度，此三大也。

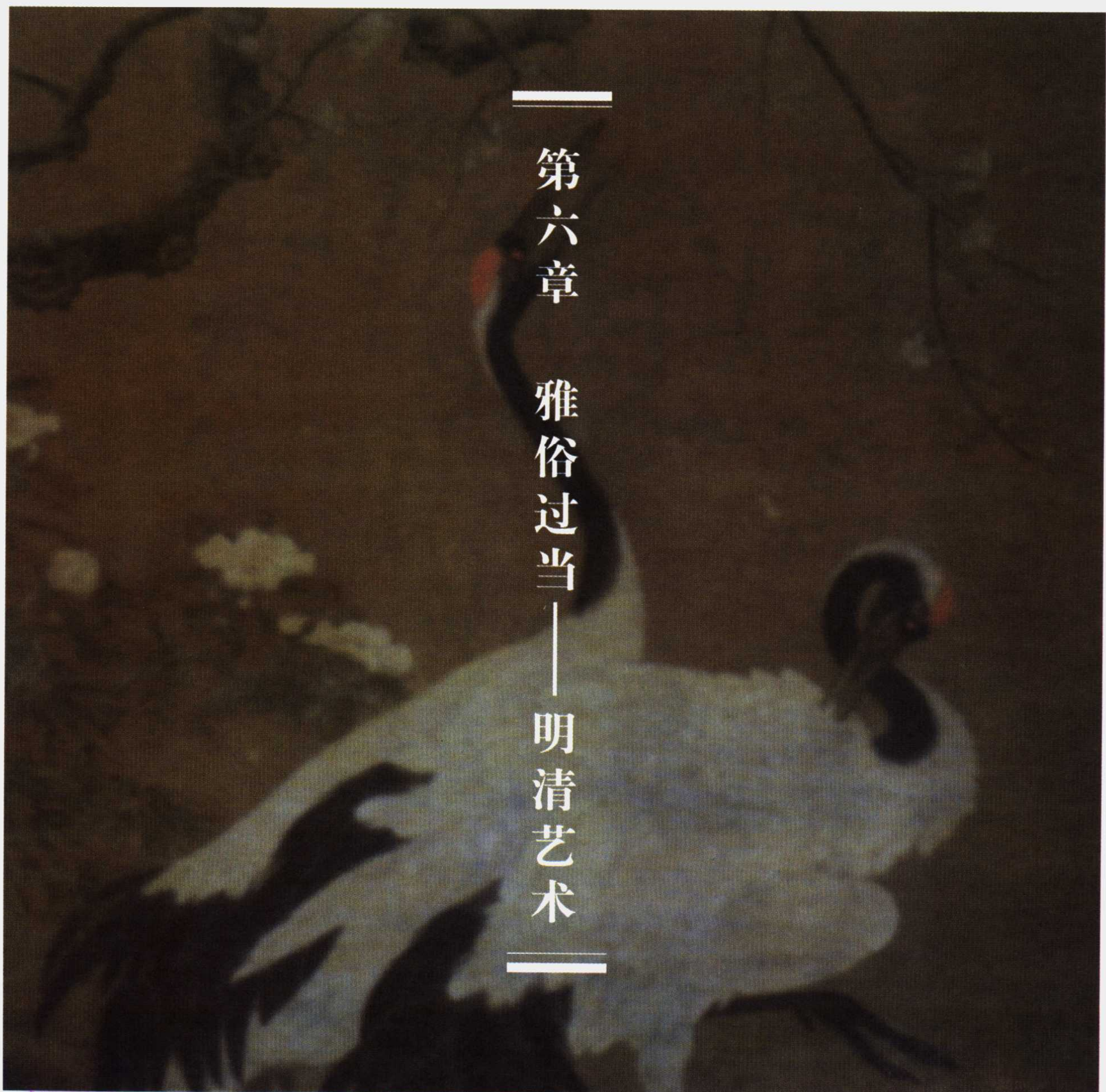
山欲高，尽出之则不高，烟霞锁其腰，则高矣。水欲远，尽出之则不远，掩映断其派，则远矣。盖山尽出不惟无秀拔之高，兼何异画碓嘴？水尽出不惟无盘折之远，何异画蚯蚓？

正面溪山林木，盘折委曲，铺设其景而来，不厌其详，所以足人目之近寻也。傍边平远，峤岭，重叠钩连缥缈而去，不厌其远，所以极人目之旷望也。远山无皴，远水无波，远人无目。非无也，如无耳。

画分南北，始于唐世，然未有以地别为派者。至明季方有浙派之目。是派也，始于戴进，成于蓝瑛。其失盖有四焉：曰硬、曰板、曰秃、曰拙。松江派国朝始有，盖沿董文敏赵文度晕湿之习，渐即于纤、软、甜、赖矣。金陵之派有二，一类浙，一类松江。新安自渐师以云林法见长，人多趋之，不失之结，即失之疏，亦一派也。罗饭牛崛起于宁都，挟所能而游省会，名动公卿，士夫学者于是多宗之，近谓之江西派。盖失在易而滑。闽人失之浓浊，北地失之重拙。之数者其初未尝不各自名家，而传仿渐陵夷耳。此国初以来之大概也。

——清·张庚《图画精意识》

第六章 雅俗过当——明清艺术



第六章　雅俗过当——明清艺术

明清时代是两个前后相继的大一统王朝。此一时期，中国国力空前强盛。其疆土之广袤，政令之畅通，经济之繁荣均为前世所不逮。明清时期帝国中央集权极度膨胀，和唐宋时代相比，琐细的文官制度和苛刻的监察制度却让士大夫文人常常萌生挫辱、抑郁之感。他们时时借狂禅或市井琐事驱遣内心的郁闷。这种现象在晚明、晚清时代尤为突出。

由于缺少强有力的竞争对手，明清两朝对异域文化的好奇心越来越弱。其文化上的创造力主要来自于复古，在艺术趣味上日渐烦琐，并出现了雅俗两极严重分化的局面。而明代的西方世界正值文艺复兴时代，其行商、教士不断涉海东渡，把西方的技术和艺术带入了中国。

第一节　明代宫廷艺术

明代宫廷未设专门的画院机构。朝廷征召的许多画家隶属于内府管理，多授以锦衣卫武职。画史称他们为画院画家，实际上是宫廷画家。这些画家在署款时或写明身份，如：锦衣镇抚、锦衣百户、锦衣千户、锦衣指挥、锦衣都指挥等头衔；或写明供职场所，如：直文华殿、直武英殿、直仁智殿等；或钤有“日近清光”、“金门画士”等印记。

宫廷绘画是宫廷文化的重要组成部分，从题材上看，明代宫廷绘画以山水、花鸟画为盛，人物画取材比较狭窄，以描绘帝后的肖像和行乐生活、皇室的文治武功、君王的礼贤下士为主。从风格上看，宫廷绘画多为“院体”，即以工笔设色为主的写实风格。明朝帝王如明宣宗朱瞻基、宪宗朱见深等都热衷于绘画，宫廷中也汇聚了为数众多的画坛高手，如边景昭、戴进、吕纪等。明代宫廷绘画风格主要承袭南宋院体画风，但是在明初的宫廷画家中，有些也是自元入明的文人，在画风上仍保持元人传统，如赵原、卓迪的山水画就取法于“元四家”。

画家与作品

刘俊

刘俊（约15世纪），字廷伟，身世、生平不详。传世作品有故宫博物院藏《雪夜访普图》轴，画法工整有致。

赵原

赵原，元末明初画家，擅山水，师董源、王蒙，风格秀逸。赵原本名元，字善长，号丹林。莒城（今山东省莒县）人，寓居吴（今江苏省苏州市）。以绘画享名吴中，元末时，顾瑛、倪瓒等名士常常往来于顾氏家中的玉山草堂，一起聚会，诗画酬唱。传世作品有美国私人收藏《山水》、台北故宫博物院藏《陆羽烹茶图》、藏于台湾的《溪亭秋色图》、上海博物馆藏《合溪草堂图》。

商喜

商喜（15世纪），字惟吉，宣德时著名宫廷画家，官锦衣卫指挥。传世作品有藏于故宫博物院的《明宣宗行乐图》轴与《关羽擒将图》轴，前图写宣宗朱瞻基游猎情形，人物具有肖像画特征，四周画山石树木、丛林建筑，场面浩大，画法工致细腻，笔法劲健；后图则色彩鲜明亮丽，有壁画效果。

边景昭

边景昭（15世纪），字文进，福建沙县人。永乐至宣德初年在宫内任职，授武英殿待诏，善画花鸟，继承了两宋院画的工笔重彩传统，作品工细，设色浓艳，富丽堂皇。传世主要作品有故宫博物院藏《竹鹤图》轴、《竹鹤双清图》轴（与王绂合作），上海博物馆藏《春禽花木图》轴及藏于台湾的《三友百禽图》轴等。

孙隆

孙隆（15世纪），一作龙，字廷振，号都痴，毗陵人。宣德中为翰林待诏，长于花鸟鱼虫，不加勾勒，用色烘染，有徐崇嗣“没骨法”遗韵。在当时宫廷花鸟画家中自成一格。传世作品有故宫博物院藏《芙蓉游鹅图》轴、《雪禽梅竹图》轴，上海博物馆藏《花鸟草虫》册、吉林省博物馆藏《花鸟草虫》卷，皆以“没骨法”绘制。

林良

林良（约1436－1487），字以善，南海（今属广东）人。正统、成化间的宫廷画家，官锦衣卫指挥，以花鸟著称。传世作品多为水墨写意



图6—1



图6—2

北京城及其宫廷苑囿

元代覆亡后，大都成为朱元璋第四子朱棣统辖的地区，后更名北平。明代初年原定都南京，元故宫在明初曾受到相当程度的破坏。1403年，朱棣取得帝位，为了抵御蒙古旧部的反攻，故而迁都北平，在元大都基础上进行了大规模重新营建工程，至1420年才竣工。其后又经明清两代帝王陆续修建。

明清北京城有外城、内城、皇城、紫禁城四重城垣（外城系在明嘉靖43年，1553年增建），内城大体呈方形，东西长6.6公里，南北5.3公里，城墙包以砖石，四周建有九座城门，城门都设有箭楼和瓮城，绕城有护城河，坚实严密。宏伟庞大的皇城及紫禁城位于内城前方的主要位置。在全城中轴线的主要部位，即自永定门开始到钟鼓楼为止长达7.5公里的中轴线上，布置营建了一系列政治性宫廷建筑群，构成庄严富丽的画卷。

图6—1 仙人像轴
刘俊 绢本设色 天津市历史博物馆藏

图6—2 关羽擒将图
明 商喜


图6-3


图6-4

画。上海博物馆藏其早期的工笔重彩《山茶白鹇图》轴，故宫博物院藏其水墨写意《灌木集禽图》卷，广东省博物馆藏其晚年代表作《双鹰图》轴。

吕纪

吕纪（15世纪），字廷振，号乐愚，鄞（今浙江宁波）人。供奉仁智殿，官锦衣指挥，工花鸟，与林良齐名。画史记载他初学边景昭，后临仿唐宋名画，传世水墨写意作品有故宫博物院藏的《竹禽图》轴、《残荷鹰鹭图》轴及《鹰鹊图》轴，前两图为其早期作品，画风近林良；后图为其晚年所作，水墨苍劲。传世的工笔重彩作品主要有故宫博物院藏的《桂菊山禽图》轴、上海博物馆藏《溪凫图》轴、天津市文管处藏《花鸟图》轴、辽宁省博物馆藏《狮头鹅图》轴等。

王谔

王谔（15世纪末至16世纪初），字廷直，浙江奉化人。弘治正德中官锦衣千户。工山水，师南宋马远，被宣宗朱瞻基称为“今之马远”。传世主要作品有故宫博物院藏布局开阔的《江阁远眺图》轴、山东省博物馆藏《雪山行旅图》轴及济南市博物馆藏的《秋堂吹箫图》轴。

第二节　浙派艺术

明代浙派画风从南宋院体发展而出，笔法纵横飘戾，墨气滃郁淋漓，擅写近距离实景。董其昌“南北宗论”提出后，浙派画风倍受贬抑，几致一蹶不振。晚明、前清的文人山水出现枯笔白描的积习就和浙派的衰落直接相关。近代以来，黄宾虹等人开始为浙派翻案，重振墨法，对抗从日本传来的渲染法，以此浙派画风出现了复兴迹象。

浙派以戴进和吴伟为代表。由于浙派创始人戴进是浙江人，“浙派”由此得名。吴伟为湖北江夏（今武汉）人，画史亦称他为江夏派，属“浙派”支流。戴、吴二人都曾进过宫廷，画风均源自南宋院体。二人山水画成就尤为突出，戴进健拔劲锐，又不失谨严精微；吴伟简括奔放、气势磅礴。

戴进

戴进（1388 － 1462），字文进，号静庵，钱塘（今杭州）人。初为银工，后习画，宣德中曾被举荐入宫，后来遭谢环等人忌恨，被排挤出宫。其山水画多取法李、刘、马、夏诸家，兼取元人水墨传统。人物画多以道释、历史故事、隐士渔樵等为题材，衣纹用线多铁线描及兰叶描，有时也用蚕头鼠尾描法，行笔顿挫有力。花卉画早年以工整为主，中晚年趋于豪放，用笔由方改圆。戴进的传世作品

图6-3　残荷鹰鹭图轴
明　吕纪　绢本设色　纵190厘米
横105.2厘米　故宫博物院藏

图6-4　芦雁图轴
明　林良　绢本水墨　纵138.8厘米
横70厘米　故宫博物院藏

较多，如辽宁省博物馆藏《达摩至慧能六代像》、台湾藏的《罗汉》轴、故宫博物院藏的《钟馗夜游图》等。上海博物馆还藏其《春山积翠图》轴，取法马远、夏圭，笔墨劲爽，略带写意笔法，是其晚期仿宋院体的代表作。戴进的花卉画作品有故宫博物院藏《葵石蛱蝶图》轴、《墨松图》卷、《三鹭图》册页等等。

吴伟

吴伟（1459—1508），字次翁，又字士英、鲁夫，号小仙。江夏（今湖北武汉）人，曾为画院待诏。孝宗时授锦衣卫百户及赐“画状元”图章。吴伟长于山水、人物，面貌有粗笔和工笔两者之长，早期白描师李公麟，粗笔法梁楷。山水远师马、夏，近受浙派戴进影响，人称其山水“源出于文进（戴进），笔法更逸，重峦叠嶂，非其所长，片石一树，粗简者，在文进之上。”因其粗细兼备，水墨淋漓的风格被称为“江夏派”。吴伟善画大屏巨幛，当时南京寺观壁画多出于其手笔。早期人物代表作是上海博物馆藏《铁笛图》卷、故宫博物院藏《问津图》卷、《歌舞图》轴；广东省博物馆藏《洗兵图》卷。中年时粗笔人物山水画有《柳阴读书图》轴、《灞桥风雪图》轴及《长江万里图》长卷、《渔乐图》轴。

李著学吴伟笔法，遂成江夏一派。不过，浙派后期，一味追求粗简草率，积习成弊，正德后遂见衰微。明代后期画师蓝瑛，人称“浙派殿军”，但从师承、画风看，其实与浙派相去甚远。

第三节　吴派文人画

“吴门”的称谓最早始于吴王阖闾建都在苏之时。历朝历代，人文荟萃，名家辈出。南朝陆探微、张僧繇，唐代张璪、五代滕昌祐、宋代丁渭、元代黄公望等名列画史的著名画家就有1200余人。明代早期，江南地区还有一批继承元代水墨画传统的文人画家，如徐贲、王绂、刘珏、杜琼、姚绶等人，这些画家大多承董源、巨然、王蒙、吴镇等前辈文人画家，是称吴门派先驱。

到了明代中期，苏州又出现了一个新的画家群体，史称“吴门画派”。吴门画派的领袖沈周及其学生文徵明、唐寅，再加上仇英，合称“吴门四家”。



图6—5

沈周与“三绝”

中国画历来有“三绝”、“四绝”之说，三指诗书画三事，四指诗书画印。

事实上，三绝、四绝的文人画形态只有到了晚明才发展成熟。北宋前的绘画，很少有人题款。即使题款，也只在不显眼的地方——石缝、树干上题作者的名字，如徐熙的《雪竹图》、范宽的《溪山行旅图》等等。

到了宋代，苏轼、米芾等掀起文人之风，款题跋识也随之而起。但此风气在宋代并不盛行，这种形式只是到了元代被确立了下来，元赵孟頫、倪瓒等都是诗、书、画兼长，并善于将此三者有机结合的大家。到了沈周手里，款题跋识得以充分发展。以后再经过文徵明、唐寅的努力，使这一形式发展到更完美的地步。文人治印也是明代中后期出现的现象，推动此风气的主要就是吴门画家文徵明及其子侄辈。诗书画印结合的艺术形式是中国传统文人画发展的极致，其趣味也因此而变得更为精微。



图6—6

图6—5　金台送别图（局部）
明代　戴进　上海博物馆藏

图6—6　沈周画像
作者不详　故宫博物院藏



图6-7



图6-8

沈周

沈周（1427–1509），字启南，晚号白石翁，亦作石田翁，人称白石先生，是明代中期的著名画家，为吴门画派的创始人。沈家世代隐居吴门，沈周一生未应科举，家居读书，吟诗作画，优游于林泉之间。他的山水，初学其父沈恒吉、伯父沈贞吉，早年宗法王蒙，远追董、巨，中年汲取黄公望及宋元各家之长，晚年则醉心吴镇。40岁以前的作品多为小幅，40岁后"始拓为大幅"。他的山水呈粗、细两种面貌：用笔繁细且微妙确实者，称"细沈"；中锋秃笔，粗阔豪放者，称为"粗沈"。有趣的是，这种"细、粗"之风在他的学生文徵明身上也表现得非常明显。文徵明亦有"粗文"、"细文"之分，只是"粗文细文"在作品中分野显著，而沈周的粗细之分有时倒不十分明显。所以现代有的学者认为，沈氏之作品有不少应是介乎"粗沈"、"细沈"之间者。

除了绘画之外，沈周也是一位出色的书法家和诗人。其书最初以学赵孟頫、苏轼体为主。40岁左右起，泛学钟（繇）、王（羲之）、二沈（度、粲）和宋四家（苏轼、米芾、黄庭坚、蔡襄）诸家，而对宋四家用力最勤。至晚年更倾心学黄庭坚。喜用狼毫挥写，线条锋利劲锐，结构跌宕开阖，所谓"长撇大捺"，遒劲奇崛。沈周不仅是画苑中的大师，也是当时的一位名诗人。其诗文清新雄健，多有情趣，现有《耕石斋石田集》（又名《沈石田先生诗文集》）行世。而题画诗数量特多，将中国题画诗艺术推到了一个新的高峰，正是在他的推动下，明清两代直至今天画坛才出现了"有画必题"的风气。

沈周的诗情、人品、书艺给后人留下了深刻印象，他把文人画的程式发展到了一个新境地。

故宫博物院藏有沈周多幅精美作品，重要的有《仿董巨山水图》轴、《卧游图》等；南京博物院也藏有几幅沈周精品，如《东庄图》、《牡丹》轴等；辽宁博物馆藏有两幅沈周的杰作：《盆菊幽赏图》卷和《烟江叠嶂图》卷。

文徵明

文徵明（1470–1559），原名壁，徵明为其字，长沙人。他是沈周的弟子，传统功力深厚，笔墨精到。和沈周一样，其作品也有两类：一类是苍郁茂盛，氤氲淋漓的水墨山水，风格粗放，如《山雨图》、《古木寒泉图》等；另一类是秀丽工整，典雅细密的青绿山水，章法严谨、

图6-7　牡丹图轴
明　沈周　纸本墨笔　南京博物院藏

图6-8　空林积雨图
明　沈周　纵21.7厘米　横29.2厘米
故宫博物院藏


图6-9


图6-10

疏密有致，颇具书卷气，如《万壑争流图》、《兵赏斋图》等。文徵明书画造诣极深，山水、人物、花卉、兰竹等无一不工。山水画大多描写江南景物，而山水中人物形象与风度，完全摹仿赵孟頫。人物画师李公麟，远承古代传统，笔法工细流畅。文徵明到晚年具有粗细两种风格，愈晚愈工。文徵明继沈周之后成为吴门派领袖，长达50年之久。后代和弟子中出成就者很多，如儿子文彭、文嘉、侄子文伯仁均是名画家，弟子中出名的如钱榖、陆师道、陆治、陈道复、居节、朱朗等，人才济济，形成了影响深远的“吴门画派”，一直延续到清代画坛。

唐寅

唐寅（1470–1523），字子畏、伯虎，号六如居士，吴县人。唐寅也是沈周的学生，画法承南宋而出，但不墨守成规，山水、花鸟、人物皆精，工笔、写意俱佳。其作品笔墨灵逸、畅快淋漓、劲健繁茂、沉郁秀雅，传世作品较多，如《山路松声》、《抱琴归去》、《孟蜀宫妓图》、《桐阴清梦图》等。

仇英

仇英（约1498–1552），字实父，号十洲，江苏太仓人。仇英是一个临摹古画的能手，山水画以青绿山水见长，笔墨细润，风骨劲峭，色彩浓丽，如《剑阁图》等。仇英原为漆工，后得到雇主的帮助，跻身江南名家之列。嘉兴项氏家族，特别是书画收藏家项元汴对仇英的个人成长更是功不可没。仇英在青年时代寄居项家，前后达十余年。仇英中年后脱离漆工生活，因受吴门画派领袖文徵明的赏识，个人画风也逐步染上文人笔墨情趣。大约在嘉靖三十一年（1552），仇英辞世，享年55岁，死因可能与过度劳累，急于完成订件有关。董其昌论及仇英时曾说过“其术近苦”这样的话，一语道破了职业画家的窘境。故宫博物院的余辉先生说：由于仇英受自身文化修养的限制，从不在画中题写诗文，大多只题写名款而已，甚至很少题写年款，因此给今人研究仇英的风格形成和发展带来一定的困难。

明代隆庆、万历及崇祯（1567–1644）年间是吴门画派最盛期。在中国文人画发展史上，吴门画派是一个重要的里程碑。虽然吴门画派作品的重复性较大，但

图6–9 浒溪草堂图卷（局部）
明 文徵明 纸本设色 纵26.7厘米 横142.5厘米 辽宁省博物馆藏

图6–10 桃源仙境图
明 仇英


图6—11


图6—12

是，他们重视继承前人的笔墨传统，关注作品中的气韵神采，把对风格的追求作为艺术的重要目的，与晚明以来文人雅士喜欢考究诗词格律的癖好相一致，其优点是格调高雅，趣味精微；缺点是矫揉造作、无病呻吟。后者在吴门末流画家中一览无余。

第四节　明代写意花鸟画

在明代绘画史上，陈淳与徐渭并称“白阳、青藤”。陈淳的绘画属文人隽雅一路，为“白阳”一派画家首领；而徐渭又发展出了“泼墨大写意”花鸟画风格，二人对清代扬州画派和近代海派花鸟画均产生了重要影响。

陈淳

陈淳（1483 － 1544）后名道复，更字复父，号白阳山人。长洲（今江苏吴县）人。陈淳自幼饱学，对于经学、古文、词章、书法，诗、画，都有相当造诣。曾游文徵明门下，陈淳少年作画以元人为法，深受水墨写意的影响。其写生画“一花半叶，淡墨欹毫，自有疏斜历乱之致”。另有一些作品画风质朴，其受了沈周画法的影响。

陈淳的写意花卉笔法挥洒自如，风格疏朗劲健，传世画迹有《竹石菊花图》、《葵石图》等。

徐渭

徐渭（1521 —1593）初字文清，改字文长，号天池山人，青藤道士，或署田水月。浙江山阴（今绍兴）人。徐渭天性聪敏，青年时代胸怀大志，但数次入试皆落第。中年曾作过浙闽总督胡宗宪的幕僚，后因胡宗宪被弹劾而株连入狱，一度发狂。晚年以卖画为生。

徐渭是一位才艺过人的画家，自称“吾诗一，书二，文三，画四”。其书法行草效苏、米之风，绘画以花鸟为主，纵横奔放，发展了水墨写意的新画法，用笔豪放恣纵，水墨淋漓，潇洒飘逸，对于后世亦有极大影响。与陈道复并称“青藤、白阳”。存世画迹有《墨葡萄图》、《黄甲图》等。《墨葡萄图》，水墨，纸本。纵166.3厘米，横64.5厘米，北京故宫博物院藏。画面葡萄枝叶用大块水墨点染而成，酣畅淋漓。此幅左上方草书题云：“半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风。笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中。”

图6—11　葵石图
明　陈淳　纵68.6厘米　横33.8厘米
北京故宫博物院藏

图6—12　黄甲图
明　徐渭　故宫博物院藏

第五节　人物画大师陈洪绶

陈老莲

陈洪绶（1598－1652）字章侯，号老莲，诸暨（今属浙江）人，出身于一个世代簪缨的名门望族，陈老莲三四岁时开始学画，即有神童之誉。10岁时跟随著名画家孙杕和蓝瑛习画。成年后与北方画坛巨擘崔子忠齐名，号称“南陈北崔”。

像唐伯虎、徐渭一样，陈洪绶也是一个充满传奇色彩的人物，曾被召为舍人，内廷供奉。明亡后，一度出家，在杭州以卖画为生。由于受晚明王阳明心学思潮影响，再加上剧烈的世变，陈洪绶在个人生活中日渐放纵，不拘礼法，多有惊世骇俗之举。

陈洪绶嗜酒好色，恶习在明亡后更是变本加厉，自为诗曰：“人言足病宜禁酒，禁酒通身病亦多。”（《宝纶堂集》）明朝灭亡时，不少士人纷纷以死报效大明，其惨烈的程度令人难以想象。纵情酒色、放荡形骸其实是陈洪绶逃避内心痛苦的外在反应。孟远在《陈洪绶传》中说他“伤家室之飘摇，愤国事之艰危，中心忧悄，迂迂托之于酒，颓然自放，或至使气骂坐者，人或绳以礼法，而不知其意有在也”。明亡之后第8年，陈洪绶在家中结跏趺瞑目坐于床塌，口念佛号溘然长逝，年55岁。

《国朝画徵录》评论陈老莲说：

> “其力量气局，超拔磊落，在仇（英）、唐（寅）之上，盖明三百年无此笔墨也。”

实际上，正是巨大的社会动乱和本人放荡不羁的性格直接影响了他个人的创作题材和风格。就选材而言，他画得最多的人物是战国时的屈原和六朝时的陶渊明，都是言行殊异、超拔脱俗的典型。他晚年所画人物，形象奇骇怪异，令人印象颇深。

陈洪绶是个多才多艺的画家，花鸟画、山水画皆擅名当时，不过成就最突出的，还是人物画，特别是木刻人物画。

陈老莲的木刻人物画对后世影响巨大。清康熙时木刻画名家刘源“偶览陈章侯所画水浒三十六人，见其古法谨严，姿神奇秀，辄深向往”（《凌烟阁功臣图·自序》）。清初张潮则说：“陈章侯《水浒牌》，近年



图6–13



图6–14

图6–13　松涛散仙图轴
明　谢彬　项圣谟　绢本墨笔　纵39厘米　横40厘米
吉林省博物馆藏

图6–14　夏云欲雨图轴
明　刘珏　绢本水墨　纵165.7厘米　横95厘米
故宫博物院藏



图6–15



图6–16



图6–17

如画灯，如席上小屏风，皆取为稿本。”清代中叶木刻画巨匠任熊，更是直接师法陈老莲，而创作出《剑侠像赞》等四种人物木刻画。

陈洪绶版画代表作品

《九歌图》、《屈子行吟图》。明崇祯十一年（1638）刊本，凡11篇。是陈老莲19岁时在其姻亲来凤季家研读《楚辞》，用两天时间绘成此稿。22年后，亦即明崇祯十一年，来凤季将其所撰《楚辞述注》付梓，就采用这套画稿作了插图。《九歌图》共11幅，依次为东皇太乙、云中君、湘君、湘夫人、大司命、少司命、东君、河伯、山鬼、国殇、礼魂，都是楚地神话传说中的人物。《屈子行吟图》一幅，更是出类拔萃的杰作。这套版画由安徽新安名工黄建中镂版。

《水浒叶子》，明崇祯十四年（1641）刊本，黄肇初刻。所谓“叶子”，是流行于当时民间的酒令牌子，始于宋宣和二年（1120），晚明时颇为盛行。此本叶子绘梁山英雄宋江、林冲、燕青、李逵等40人。所绘人物造型夸张，神采各异，颇具古趣。

《张深之正北西厢记秘本》，5卷，明崇祯十二年（1639）刊本。冠“双文小像”1幅，双面连式图5幅，依次为目成、解围、窥柬、惊梦、缄愁，都是自出机轴、匠心独运的杰作。

《李卓吾先生批评西厢记真本》，2卷，明崇祯年间刊本。冠“双文小像”图一幅，双面连式图正、副各10幅。

《新镌节义鸳鸯冢娇红记》，2卷。明崇祯十二年（1639）刊本。中国古代仕女画中的典范之作。

《北西厢记》，5卷，明崇祯年间（1628–1644）山阴延阁李正谟刊本。

《博古叶子》，或称《博古牌》，清顺治八年（1651）刊本，共48叶，分4种牌目，所绘人物贤愚不等，清浊不一，既有如陶渊明、杜甫等文人雅士；卫青、韩信这样的千古名将；也有如董卓这样的大奸巨恶。这套版画绘于陈老莲逝世前一年。

第六节　晚明文人画坛及其复古风气

由于商业文化、市民文化的繁荣，晚明开始出现一些地方性画派，这种现象在经济发达的江南地区尤为明显。画坛复古、求新、造假的现象层出不穷，雅俗艺术齐头并进，气象生机勃勃，这种局面一直延续到清代。

文人高雅艺术中，以董其昌为代表的“华亭派”影响最大，在他的画风和理论的带动下，文人画体系得到进一步的发展和完善。同时著名的有赵左的“苏松派”、沈士充的“云间派”，都以仿古为时尚，注重笔墨效果。吴门画派的文人画体系在此时则以程嘉燧、李流芳、卞文瑜、邵弥等“画中九友”著称。浙江的蓝瑛，号称“武林派”，项圣谟则有“嘉兴派”之称。这些画家为晚明画坛添注了一股新风。

图6–15　幽居乐事图
明　陈洪绶　美国私人藏

图6–16　何天章行乐图卷　局部
明　陈洪绶　绢本设色　纵25厘米　横163厘米　苏州市博物馆藏

图6–17　博古叶子
明　陈洪绶

一 董其昌和松江画派

明代后期山水画，继吴门派而起的代表性画家是董其昌，他的艺术与吴门派有密切关系。为矫正吴门派末流之弊，他重倡文人画，强调摹古，注重笔墨，追求“士气”，并提出了南北宗论。

董其昌

董其昌（1555－1636），字思白，号玄宰，又号香光居士，华亭人。官至礼部尚书，谥文敏。工书画，精鉴赏，富收藏。董其昌专长于山水，融董、巨、高克恭、倪瓒和黄公望于一体，尤致力于倪、黄。传世作品中常见的面貌为水墨或兼用浅绛法，也有青绿设色及没骨法作品留存，但数量较少。他十分注重师法传统，题材变化较少，笔墨造诣很高。所画山川树石，墨色分明。

除了传世作品外，董其昌对后人影响最大的就是他的“南北宗”论，他以禅宗的南北两个宗派来比喻绘画史中自唐代以来的山水画的不同风格。将王维和李思训分别定为南北两派的祖师，荆、关、董、巨、米家父子至元四家为南宗正传；赵伯驹、赵伯骕和李、刘、马、夏为北宗。极力推崇南宗为画家正统，贬斥北宗为行家画。他在《容台别集·画旨》中称：

> 禅家有南北二宗，唐时始分；画之南北二宗，亦唐时分也，但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水，流传而为宋之赵干、赵伯驹、伯骕，以至马、夏辈；南宗则王摩诘始用渲淡，一变钩斫之法，其传为张璪、荆、关、董、巨、郭忠恕、米家父子，以至元之四大家，亦如六祖之后，有马驹、云门、临济儿孙之盛，而北宗微矣。

又云：“文人之画自王右丞（维）始，其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子，……若马、夏及李唐、刘松年，又是大李将军之派，非吾曹当学也。”

此说一出，明末清初画坛群起附和，形成以“南宗”为“正统”之见。他的这一理论观念，对明末、清代乃至当代的中国画创作都产生了重大影响。

董其昌传世作品较多，水墨风格的有：故宫博物院藏《高逸图》轴、《关山雪霁图》卷；青绿风格的有吉林省博物馆藏的绢本设色没骨《昼锦堂图》卷。

在董其昌绘画理论的影响下，苏松地区形成了许多山水画支派，这些画派在观点、主旨、方法、意趣等方面，与董其昌基本一致。所谓“松江画派”其实为三个山水画派的总称。一是以赵左为首的，称“苏松画派”；二是以沈士充为首的，称“云间画派”；三是顾正谊及其子侄辈代表，称“华亭画派”。其中“苏松派”和“云间派”都导源于宋旭。赵左和宋懋晋同师宋旭，沈士充师宋懋晋，兼师赵左。这些画家除宋旭外，都是松江府人，风格互相影响。此派虽活动地区都在松江，但实际上是吴派的延续，将文人画的创作推向高峰。此派极为突现其南宗风貌，以



图6－18



图6－19

图6－18　山水小景八幅册
明　董其昌　纸本　墨笔　设色　纵29.4厘米　横22.8厘米　上海博物馆藏
款题：“西山雪霁，仿张僧繇。”
初用淡墨勾勒树石，山脚施赭石，山体以石绿积染，极浓厚，把墨线盖住，山头用白粉染成积雪。树用朱砂复勾，点染，杂用白粉点树梢积雪。山底和水中石块间用石青。山间房屋以墨勾出，以朱砂复勾檐柱，外屋顶用白粉，内屋顶用石青和白粉填染，门用石青。虽是大青绿设色，但没有富丽堂皇的感觉，山崖峻峭，更显出清新古瘦，寒气扑面而来。

图6－19　仿张僧繇山水
明　董其昌　天津市艺术博物馆藏

温润、娴雅、含蓄，重视笔墨情趣享誉画坛。明唐志契云："苏州画论理、松江画论笔。"（《绘事微言》）松江派发展高峰之际取代了吴门派，在明末清初的画坛被视为正宗。

代表性画家有：

陈继儒

陈继儒（1558－1639），字仲醇，号眉公，华亭人。董其昌同乡好友，与董氏齐名，在画法和理论上都与董氏相投。以书画闻名，兼工诗文，有著作《眉公书画史》、《妮古录》等行世。善山水，尤长于画梅。传世作品有藏于辽宁省博物馆的《梅花图》册等多种，疏朗清雅，士气十足。

宋旭

宋旭（1525－1606），字初旸，号石门，后为僧，法名祖玄，又号天池发僧。浙江嘉兴（一作湖州）人，居松江。工山水、人物。画学沈周，能作大幅，笔墨苍劲，世称"苏松派"，为吴门派支流。赵左、沈士充、宋懋晋等都出于他的门下。传世作品有故宫博物院藏的《五岳图》卷及上海博物馆藏《天香书屋图》轴等。

赵左

赵左（主要活动于16世纪初），字文度，华亭（今属上海）人，宋旭弟子，"苏松派"重要成员。工山水，是董其昌作画的主要代笔人之一。画仿米氏云山与黄公望。沈士充（约万历至崇祯间人），字子居，华亭（今上海）人。善山水，出于赵左门下，注重皴染，笔墨疏秀，被称为"云间派"，也是董其昌的代笔人之一。传世作品主要有藏故宫博物院藏的《寒塘渔艇图》轴，上海博物馆藏《松林草堂图》卷、《万壑千岩图》卷等。

二 没骨山水画的复兴

晚明时期，没骨山水出现了短暂复兴现象，董其昌在此起到了关键作用。清人安岐在《墨缘汇观》中写道：

> 相传设色没骨山水，昔始于梁张僧繇，然考历朝鉴藏及《图绘宝鉴》，未尝有僧繇山水之语，即杨昇之作亦未见闻。自唐宋元以来，虽有此法，偶遇一图，其中不过稍用其意，必多间工笔，未见全以重色皴、染、渲、晕者。此法诚妙绝千古，若非文敏拈出，必至湮灭无传，今得以古返新，思翁之力也。（《名画卷上》）

至于什么是没骨画，没骨山水始于何时，在明代已经有两种不同的说法。唐志契《绘事微言·名人画图语录》中引用当时画家戴缙的话说：

> 没骨画创自徐熙之子崇嗣，擅名花卉，不墨勾，径叠色渍染而成。予


图6—20

谓只可施之花卉耳，不谓宋人有用大青大绿大丹大粉遂成山水，命为“没骨山水”，皆高克明、董奴子辈手出。见有真迹，亦自可人。但后人学为之，若无四五层工夫，自然不及。幸勿以未见而反嗤没骨为失体也。

而董其昌则认为没骨山水的创始者是张僧繇。董其昌戊午（1618）3月临杨昇山水册自题云：“唐杨昇《峒关蒲雪图》，见之明州朱定国少府，以张僧繇为师，只为没骨山，都不落墨。尝见日本画有无笔者，意亦唐法也。”

明人见到的没骨山水可能是宋代宫廷设色山水的一个分支，也可能是宋人复制的唐代着色山水。不管怎么讲，晚明还是出现了一股以复古为旗号的没骨山水复兴现象。董其昌就可能见过传为张僧繇的《白云红树图》和杨昇的《峒关蒲雪图》，而且不停地追仿，乐此不疲。

上海博物馆藏有一件《燕吴八景》团扇册是董其昌42岁（丙申1596年）时所作。其中第5开是迄今为止所见最早的董其昌没骨山水。

由于董其昌的大力倡导，很多画家都对古意盎然的没骨山水和着色山水发生了浓厚兴趣，与他有来往的武林派蓝瑛就是一个例子。浙江省博物馆藏蓝瑛画《红树青山图》轴自题“法张僧繇画于邗上草堂”；故宫博物院藏蓝瑛74岁所画《白云红树图》，上题：“白云红树，张僧繇没骨法。时顺治戊戌（1658）清和，画于听鹤轩。”与董其昌相比，董画虽然是没骨，但以有骨为基础；蓝瑛画技法成分多，尽力铺排，别有意趣。

蓝瑛的儿子和学生将这种没骨山水样式延续了一段时间。另外，受董其昌影响华亭派、松江派及“四王”等画家偶尔也仿没骨山水。赵左、王时敏甚至新安的查士标都有没骨山水作品传世。

图6—20 昼锦堂图并记卷（之一）
董其昌 纸本 设色 纵29.5厘米 横105厘米 吉林省博物馆藏

第七节　藏地佛教艺术

自元朝起，藏地就开始纳入中央版图，元政府对喇嘛教大力扶持，并利用自身的力量推广和传播喇嘛教艺术，利用喇嘛教战神（如大黑神）作厌胜之物。杭州故宋政权所在地域，就有大量的此类神像留存，其中以飞来峰和吴山最多。明政权统一中国后，依然延续元代政策，保持藏传佛教在西藏的最高地位，不断加封藏地高僧为“大宝法王”、“护教王”等称号，并连续拨款帮助藏人修缮寺庙，制造佛像。明代的历史资料记载，佛像已成为明中央政府与藏地宗教上层互相馈赠的礼品，成为双方通纳的固定项目，是祈福、吉祥的象征物。每年大批的青藏僧界人士以各种名义到明朝廷朝奉，礼品中必有佛像。在这种交流下，汉式的佛像与藏区的佛像在样式上也有趋于一致的倾向。

由于地理、宗教、文化上的关系，西藏佛像的造像风格与印度、尼泊尔、巴基斯坦佛像有着千丝万缕的联系。而同为藏地，不同地区的风格也有很大出入，藏西、藏中和藏东地区都有自己的特色。

13 世纪西藏纳入祖国版图后，汉地样式也逐渐融入藏地造像体系，使西藏佛教造像产生了独具特色的优美典雅的造像样式，就像古希腊时代的雕像一样，此后的藏地佛像逐渐把各式佛像造型上的偏激之处予以弱化，形成一种新的和谐样式。藏区造像和汉地佛像的区别主要是多采用无衣纹式的衣着，是远承印度萨尔那特式造像的传统以及尼泊尔造像传统而来。

早期西藏佛像造像主要产地大多集中在藏西地区，这里是藏传佛教中心地带，也是古代古格王朝势力范围，大致是现在的阿里地区，还包括印度的拉达克。早期藏西造像为 9-12 世纪作品，普遍造型粗犷、朴实，充满稚拙感；多以黄铜制作，极少镀金。明王像大多身躯粗大，手持物件如宝剑、金刚杵等亦嫌笨拙，人物表情好像一副面具，形象夸张；菩萨像发束高耸，类似梯形，宝冠以三叶饰片组成，缯带在双耳上方结成扇形或团花结，外形突出，裙上饰有双行阴刻线。13-15 世纪（元明时代），藏西造像开始形成自己鲜明的风格，并在 15 世纪达到了顶峰。此时的菩萨造像身躯舒展，宝冠、缯带、耳环等制作得玲珑剔透，细部凿刻花纹精美，加上帔帛卷草纹光背，极尽浮饰之美，有专家讲，其华丽流动的卷草光背为东印度帕拉风格在藏西的复兴。

藏中的拉萨和后藏的日喀则、江孜一带出现另一种造像风格，大致以尼泊尔和西藏混合的风格为主流，兼有汉地因素，这种艺术风格流传范围较广，远及中原乃至江南地区。西藏中部的佛教造像优美典雅，可追溯马土腊造像风格。其佛陀造像的头部硕大，高肉髻，整体呈倒梯形，额头宽阔，五官集中，肩部极饱满，双腿敦厚结实；度母像则肢体突显，头部宽额，饰物薄透，属于尼泊尔式的度母像风格；金刚力士像脸型宽圆，双眼圆睁，身躯肥短，样式同样来自尼泊尔。



图6–21

藏东佛像指的是以昌都地区为中心制作的佛像体系，其特点是更多地融和了蒙汉艺术的特点。藏东的造像比较朴素，许多约为明代的造像没有不鎏金的，但细部各方面制作不够精工。

第八节　传教士带来的欧洲艺术

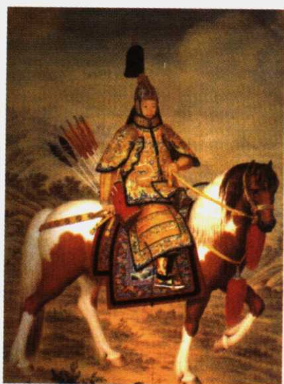
15世纪末海上航线的开通让东西文化交流呈现出一个新局面。西欧国家开始绕开阿拉伯世界的阻隔，同远东国家展开了直接的交流。一些耶稣会传教士受梵蒂冈教廷的委派，积极投身到天主教远征东方的扩张活动。与此同时，他们也开始把西方的科学和艺术传播到中国。西方的科学制图法、油画技术就是随传教士的文化传教活动进入了中国。

据现有文献记载，油画传入中国是在明代万历年间，最早把油画带进中国的是意大利耶稣会传教士罗明坚，他于1579年(明朝万历七年)来华到广东设立教堂，随身携带了一些“笔致精细的彩绘圣像画”，这是典型欧洲文艺复兴时期的风格。1583年，罗明坚还在肇庆建立的圣母无原罪小教堂中悬挂圣母像，供教众参拜。继罗明坚之后，另一位传播西画的重要人物就是意大利传教士利玛窦。利玛窦精通天文学、地理学、数学知识，和中国士夫文人过从甚密，有较高的儒学修养。他把西方天主教油画和铜版画复制品多次呈给中国上层官员，在传教活动中受到了中国人更多的支持。西方油画触发了中国人对西方艺术和文化的好奇心。像明代的万历皇帝就对西方绘画给予赞助，使西方艺术在中国的影响日益扩大。

传教士们所传播的绘画类型有两种，即“西洋画”（油画）和“雕版画”（铜版画）。在文艺复兴时代的欧洲，铜版画是北方国家学习南方古典艺术，接受天主教文化的一个重要渠道，利玛窦献给明神宗的绘有欧洲王公贵族和天使教皇的铜版画就是这类图像。

除利玛窦外，耶稣会士乔瓦尼对油画在中国和东亚国家的传播也起着十分重要的作用。1582年8月7日，乔瓦尼和利玛窦等8名传教士到达中国澳门，开始在澳

图6–21　西藏绘画　坟墓主


图 6—22

门学习中文并传授油画。后来，乔瓦尼还被派赴日本，从事宗教绘画教育，先后在长崎、有马开设绘画学校，传播西方油画。

到了清代，西方画家开始云集宫廷，西方艺术的传播出现了一次新的高潮，西方的巴洛克风格的建筑和绘画都得到了发展。与此同时，受宫廷趣味的影响，西洋画家的风格也发生了很大的改变，形成了一种杂糅东西的折衷形式，这种画在宫廷内部比较多见。民间版画中也大量吸收了西方的技巧，特别是透视法，而明暗对照法则多被中国人舍弃。西洋画的传播使东西方艺术比较的问题开始出现，“中国画”这个词在乾隆年间开始多次出现，用意恰和西洋画相对。但这个时候西方艺术并未对中国画形成威胁，文人画家还用“夷画”、“儒画”这类概念表示彼此的区别。

中国皇帝的扶持对油画在中国的传播起着很大作用，清代宫廷对油画的艺术赞助，主要表现为对透视与装饰的喜好。例如，康熙时御用的传教士南怀仁就运用西洋透视法作画三幅，副本挂在畅春苑观剧处。现存北京故宫博物院的油画《桐荫仕女图》屏风，就是一件供宫廷装饰用的作品，传为马国贤的中国学生所绘。画面以一点透视推开一个近大远小的纵深建筑风景，加上强烈的明暗阴影表现，给人以真实的视觉感受。

乾隆时期，西方油画被更加广泛地作为宫廷装饰艺术，郎世宁、王致诚等不少传教士应召入宫，承旨作画。郎世宁（Joseph Castiglione，1688—1766）生于意大利米兰市，是在清宫中活动时期最长、影响最大的一位外籍画家。郎世宁的画风基本上是中西合璧的折衷风格，身为宫廷画师，郎世宁将乾隆一生中的大事——战争的场面、壮观的狩猎、喜庆宴会等，都一一记录下来。乾隆要修建圆明园为夏宫时，郎世宁又秉旨设计图稿。乾隆命郎世宁起草建筑图样。圆明园夏宫属于巍峨壮丽的巴洛克风格，有很多大理石圆柱以及豪华富丽的螺旋形柱头装饰。不过，屋顶上金碧辉煌的琉璃瓦和用兽形装饰的飞檐，却是中国传统式样。这项工程于1747—1759年间进行。

在清朝内务府的档案中，还有“法兰西人王致诚”、“意大利人潘廷璋”和中国人“丁观鹏”、“王幼学”、“张为邦”等画油画的记录。王致诚是来自法国耶稣会的传教士画家，在供职清宫期间绘制的作品为数同样众多，除了几幅为教堂绘制的宗教画外，他还应皇帝及各类人士之约，作过二百多幅肖像画，其中有皇帝本人及皇亲国戚的，有满、蒙、汉文武大臣的，也有外国使臣及传教人士的。现在遗存的王致诚的油画作品有《乾隆射箭油画挂屏》和若干少数民族首领功臣油画肖像等等。

中国人原来一直不喜欢油画，因为油画年代久了就会变得污浊，模糊不清。于是清廷坚持让郎世宁与其他欧籍画师学习使用胶质颜料在绢上作画，学习中国的

图 6—22 乾隆皇帝大阅图轴
清 郎世宁 绢本 设色

院体画。另外，人像也不能画阴影，人们以为脸上的阴影“好似脸上的斑点瑕疵”。以郎世宁、王致诚为代表的西方画家为了适应中国的欣赏习惯和宫廷的需要，开始接触中国的纸、绢、笔、墨和砚，综合了中西不同的观察方法和表现方法。

关于清代传入中国的西洋艺术，汉学家赫德逊说：“清代中国艺术所受的欧洲影响，就其实际而论，乃是耶稣会传教的结果。耶稣会士除了以医学、数学和机械技术受到北京朝廷的赏识之外，有些还是精湛的建筑师及画家，他们策略的一部分就是尽可能以欧洲的各种东西引起朝廷的兴趣，使自满的中国人对欧洲优异的科学和艺术成就留下深刻的印象。”①就基督教在中国的传播史而言，西洋耶稣会传教士最成功之处就是用艺术打动了中国的统治者，打动了普通民众，为其步履维艰的传教事业铺平了道路。

西方传教士来华之初就有一个梦想，他们希望在中国这块土地上，能像在墨西哥、南美洲和菲律宾一样，建立起一座座全新的文艺复兴式的城市。当他们在北京初次获得成功之后，甚至还乐观地幻想用不了几十年，中国就会变成一个基督教国家，其帝王也会改变信仰，中国的城市中会点缀起一座座宏大的巴洛克教堂，而鲁本斯和贝尔尼尼的中国追随者则会去装饰这些教堂。西洋传教士虽然发下了“宏愿”，希望把天国的荣耀带到中国，带到这个异教徒的世界，但是这个理想并未实现。

十七八世纪中国艺术受欧洲影响在总体上是较小的。它是边缘性的，而非主要的。欧洲学派既不如乾隆征服土耳其斯坦后所传入的波斯风格重要，也不如西藏式的建筑重要，西藏式建筑在热河仿建拉萨的布达拉宫而平衡了圆明园的法国异国情调。纯粹中国传统的艺术并未受所有这些外来风格的影响，仍然在学术界占有最受尊敬的地位。正如莫郎在他的《中国美术史》一书对18世纪所作的总结中所说的：“与西方的关系虽然在稳步增长，但影响甚小……西方艺术对于中国并没有中国艺术对于欧洲所具有的吸引力。”

在建筑领域中的西洋艺术主要体现为在欧洲同时流行的巴洛克风格，但在绘画中，问题可能就要更复杂一些。十七八世纪在中国产生重大影响的几个西方画家几乎都来自意大利，而他们的艺术手法却和在阿尔卑斯山以北地区流行的巴洛克风格有很大的出入。弗莱明在《视觉艺术：一部历史》中就使用linear、perspective、a hybird Sino-Haliam manner with shading这样的术语来描述郎世宁的艺术技巧，从郎世宁的作品来看，他显然更偏向于文艺复兴时期的古典主义风格，所涉及的内容主要为单眼定点直线透视法和明暗对照法。而巴洛克式的明暗对照法和绚丽的色彩则未有太多的体现。

① 赫德逊《欧洲与中国》，中华书局，1995年4月。

第九节　前清宫廷画和文人画

前清传教士带来的西洋画风对宫廷绘画影响很大，尤其是以西方传教士画家郎世宁和王致诚为代表的新体画派。以唐岱、冷枚为首的画家开始参照西画技法，形成一种折衷风格。随着雍正、乾隆时期的院画发展，郎世宁的这种“折衷主义”新风日益增加，并逐渐形成了清宫院画的一大特色。

前清宫廷画还有另外一个特色，即文人画开始在宫廷内部受到推崇，这在以前并不多见。受皇室扶植的“四王”画派，成为画坛的正统派。他们以摹古为主旨，崇尚董、巨和元四家，讲究笔墨趣味和技巧功力，他们的山水画风影响了整个清代。

任道斌先生说：“入清以后，尤其是处于鼎盛时期的顺、康、雍、乾四朝，董其昌的实际影响要较晚明为大。这是因为顺治帝福临、康熙帝玄烨、乾隆帝弘历崇尚董氏书画和‘南北宗论’的结果……弘历还认为董其昌‘书画神味萧远，超轶古人’，在北京紫禁城咸福宫内亦设‘画禅室’，可算是对董其昌佩服得到了五体投地的程度……在皇亲们的褒扬下……雍正朝礼部尚书董邦达，乾隆朝刑部侍郎钱维城、体仁阁大学士刘墉等书画家，亦纷纷响应，学董之风盛极一时，‘南北宗’之说也不胫而走，流传海外。如日本就出现崇尚‘南画’的风气，几乎将‘南画’取代中国画；日本画坛的山水创作，也很快地接受崇南抑北的倾向。”

画坛“四王”（王时敏、王鉴、王翚、王原祁）与吴历、恽寿平六人在清初并称为画坛“六大家”，其中，四王占据了画坛的正统地位，吴历也以山水闻名，恽寿平则以花鸟见长，在他们各自的影响下，都形成了不同的派别。

王时敏

王时敏（1592－1680），字逊之，号烟客，晚号西庐老人，江苏太仓人。祖父王锡爵为明代相国，崇祯初，王时敏以荫仕太常寺卿，人称其为“王奉常”。少年时与董其昌、陈继儒往来密切，为“画中九友”之一。入清后隐居不仕。工诗文书画，擅山水，并富收藏。精研宋元名迹，并受董其昌影响，致力于摹古，于黄公望追摹尤多。传世作品较多，台北故宫博物院藏有其24岁时摹写宋元古迹而成的《山水大册》，上海博物馆也藏有相类似的《仿宋元六家》册。早期绘画比较工细清秀，如上海博物馆所藏《云壑烟滩图》轴。晚年以黄公望为宗，兼取董、巨和王蒙诸家，故宫博物院藏其《落木寒泉图》轴、《仙山楼阁图》轴、《山水轴》。

王鉴

王鉴（1598－1677），字圆照，号湘碧，自称染香庵主，江苏太仓人，明代著

名文人王世贞曾孙。明末官廉州太守，故有“王廉州”之称。入清后隐居不仕。亦是“画中九友”成员，富收藏，常与之切磋画艺，与王时敏风格相近，是“娄东派”首领之一。其山水多仿古之作，专心于“元四家”，尤其崇奉董、巨，功力较王时敏深厚。传世作品中《仿古山水屏》12幅（藏于上海博物馆）堪称他仿古作品的代表作。晚年画山水多布景繁密，矾头众多，皴法细密，墨色层次丰富，风格苍莽，吸收巨然和王蒙画法较多，如藏于故宫博物院的《梦境图》轴、《夏山图》轴、《仿叔明长松仙馆图》轴、《仿梅道人溪亭山水图》轴等。其代表作为《九夏松风图》轴和《青绿山水图卷》（藏于故宫博物院）等。

王翚

王翚（1632－1720），字石谷，号耕烟散人，又号剑门樵客、乌目山人、清晖老人等，江苏常熟人。出生文人世家，祖辈均善画，秉承家学，后被王鉴及王时敏收为弟子，遂得二王指授。40岁后，画技成熟，成为一代大家，是四王中技法比较全面，成就比较突出者。以35岁至60岁之间的作品最为精彩，时人誉为“海内第一”。60岁时，被康熙召幸，主持绘制了堪称巨制的《南巡图》。藏于故宫博物院的《秋山草堂图》轴，绘制于他42岁时。王翚晚年求画者日多，这一时期的作品多为应酬之作或代笔画。故宫博物院藏其81岁时所画《秋树昏鸦图》轴，为晚年精品。宗法王翚画风者很多，形成了“虞山派”。早期虞山派的杨晋是其中的佼佼者。王翚作品中的人物、牛马多为杨晋手笔，并常为王翚代笔，曾参与绘制《南巡图》，但画山水用笔较板，无雄厚之气。

王原祁

王原祁（1642－1715），字茂京，号麓台，王时敏之孙。康熙时进士。曾奉诏供奉内廷，奉旨编纂《佩文斋书画谱》，任书画谱总裁和《万寿盛典》总裁，官户部侍郎，故人称“王司农”。画承家学，得祖父及王翚指授，致力于摹古，以黄公望为归依。喜用干笔积墨法，反复皴染，多遍始成。因用笔沉雄，墨色淋漓，有“笔端金刚杵”之誉。喜用墨色合一的浅绛法作设色山水。中年后从摹古中脱出，形成自己特色，笔墨比较秀润。此特点可从藏于故宫博物院的《仿大痴富春山居图》轴、《仿梅道人山水》轴等看出。65岁以后，则笔墨渐趋苍劲，并追求朴拙的趣味，如69岁时所作，藏于故宫博物院的《仿古山水》


图6—23


图6—24

图6—23　仿大痴陡林密壑图轴
清　王时敏　上海博物馆藏

图6—24　仿黄鹤山樵山水图轴（局部）
清　王原祁　上海博物馆藏

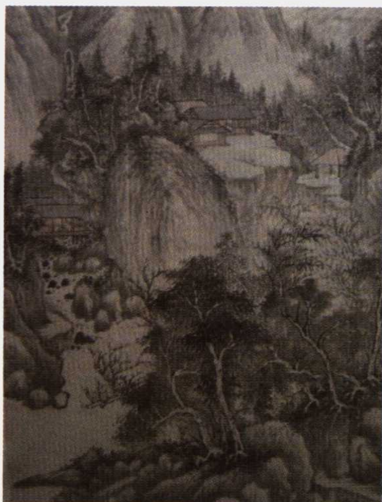

图6–25


图6–26

册。王原祁代笔者较多，追随者也多，遂演成“娄东派”，独霸当时画坛。前期娄东派画家主要有唐岱、董邦达、华鲲、黄鼎、方士庶、张宗苍、钱维城等，后来还有“小四王”（王昱、王愫、王宸、王玖）和“后四王”（王三锡、王廷之、王廷国、王鸣韶）诸家。

吴历

吴历（1632 – 1718），本名启历，号渔山，江苏常熟人。青少年时家境没落，以卖画为生，一生为布衣。中年时信奉天主教，57岁时成为天主教的司铎，晚年生活清苦，病死上海。工山水，亦善竹石。早年曾师从王鉴及王时敏，早期作品极似王鉴。中年后，在遍临宋元诸家的基础上，着重吸取王蒙和吴镇之长，形成自己的风格。布景真实，安排得当，有空间感；用笔沉着严谨，善用重墨、积墨，风格浑朴厚润。故宫博物院藏其43岁时作《松壑鸣琴图》轴，取法王蒙，景色郁茂，布局深远，皴法细密，积墨厚重，阴面多用重墨，受光部分作“阳面皴”，增强了立体感，反映了画家成熟后的典型风格。晚年笔墨更趋苍劲凝炼，气韵浑朴沉郁。吴历还有《人物故事图》传世，现藏于故宫博物院。

恽寿平

恽寿平（1633 – 1690），初名格，字寿平，后以字行，改字正叔，号南田，别号白云外史、瓯香散人等，江苏武进人。恽向侄。他一生坎坷，饱经困苦。清初隐居乡里，以卖画为生。其花鸟继承和发展了徐崇嗣所创没骨法，创造出一种形象生动、色彩明媚、笔调简洁的新画风，一时风从者甚多，号称“常州派”。没骨花卉糅合了黄、徐两派技法，既重视写生，讲求形似，又强调传神，变黄氏的富贵之意为淡雅之趣。故宫博物院藏有其43岁时所绘《花卉》册，运笔潇洒飘逸，为其典型风格代表作。晚年所画花卉比较放逸，但又不失规矩和秀润之致，如上海博物馆藏其53岁作品《春花图》轴。

常州派影响很大，从者达百人之多。随其习画者有马元驭、范廷镇、邹显吉、恽冰、张子畏等人。马元驭，字扶曦，号栖霞，笔墨超致不凡。范廷镇，字子安，号芷庵，武进人，笔墨酷似南田，多伪造恽氏画作。邹显吉，字黎眉，无锡人，画家邹一桂之父，深得恽寿平赏识。恽冰是恽寿平族曾孙女，字浩如，号兰陵女史，传没骨法，清致雅丽，有时名。其妹恽玉，亦善写生之作。张子畏是恽寿平外甥，为恽氏助手。

图6–25　岩屋盘车图轴（局部）
清　王鉴　上海博物馆藏

图6–26　遥天歇雨图（局部）
清　吴历　上海博物馆藏


图6–27


图6–28

第十节　八大山人、石涛的艺术

在北方宫廷褒扬四王，将此风格奉为正统的同时，江南地区则出现了一批富于个性的画家，他们的艺术和北方宫廷的四王风格有很大出入，其代表人物为“四僧”、“金陵八家”及“新安派”等。其中，以“四僧”的成就最为突出，对后世影响也最大。

“四僧”是指石涛、朱耷、石溪、渐江等四位遗民画家。前两人是明宗室后裔。他们出家为僧，借画抒写身世之感和抑郁之气，寄托对故国山川情感。四僧冲破当时画坛摹古的樊篱，标新立异，振兴了当时画坛，也予后世以深远的影响。

朱耷

朱耷（1626 – 1705），明江西宁献王朱权九世孙，字、号、别名颇多，多含意隐晦。清军入关后朱耷曾落发为僧，法名传綮，字刃庵，号雪个、个山、驴、驴屋、人屋等，朱耷为僧名，八大山人的号是他还俗后所取。有记载说他曾入道，名朱道朗，字良月，号破天樵者等，是否一人，学者们还在研究。另外，他还有许多奇特的画押，如：“三月十九日”（十有三月）、“个相如吃”、“忝鸥鹈”、“拾得”、“何园”等五种，寓意不详，学人多有讨论。

朱耷一生坎坷，行事怪僻。他的绘画，大多缘物抒情，将物象人格化，寄托自己的感情。如画鱼、鸟，多作“白眼向人”之状，在落款时，又将八大山人款写作“哭之”、“笑之”之状。其山水宗董其昌，但却变董之秀逸平和为枯索冷寂，于荒寂中透出雄健简朴之气。其花鸟则源自林良、沈周、陈淳、徐渭等人，所绘花鸟鱼虫，形象洗炼，造型夸张，构图险怪，笔法雄健泼辣，墨色淋漓酣畅。前期画风较为精细工致，50 岁后，画风渐变，所画动物形象有所夸张，构图奇险，如

图6–27　仿王叔明山水卷
清　恽寿平　上海博物馆藏

图6–28　设色花卉图册（之二）
清　恽寿平　绢本设色　纵29.9厘米　横22.2厘米　上海博物馆藏


图6–29


图6–30

59岁时所绘《个山杂画》册；65岁以后，朱耷的艺术风格日趋成熟，笔法变朴茂为雄伟，造型更为夸张，如68岁时的《杂画》卷中所绘鹌鹑、故宫博物院藏《杨柳浴禽图》轴中的乌鸦等。八大山人的画，在当时影响并不大，传其法者仅牛石慧、万个等人，但对后世的影响是深远的，清代中期的“扬州八怪”、晚期的“海派”及近代的齐白石、张大千、潘天寿等，莫不受其熏陶。

原济

原济（1642 – 1707），本姓朱，名若极，小字阿长，广西人，明宗室。出家后改名原济，字石涛，别号大涤子、清湘老人、苦瓜和尚、瞎尊者等。入清后出家为僧，康熙时以画名播四海。康熙南巡时，他曾在南京和扬州两次接驾，并奉献《海晏河清图》，晚年与上层人物交往密切，内心充满矛盾。

石涛长于山水、兰竹。早期山水受梅清影响，后来遍游名山大川，“搜尽奇峰打草稿”，形成了自己苍郁恣肆的风格。其山水多取之自然，能生动表现出大自然的氤氲变幻和奇妙之处。画风为干湿浓淡并用，尤喜用湿笔；运笔灵活，粗细兼有，方圆混用，亦皴亦点；构图新奇，善用“截取法”以特写之景传达深邃之境。石涛存世作品很多，山水代表作有：故宫博物院藏《搜尽奇峰打草稿图》卷、上海博物馆藏《山林乐事图》轴、《看梅园图》等。其兰竹、花卉题材亦有精品传世，如故宫博物院藏《梅竹图》卷、《蕉菊图》轴、《墨荷图》轴及上海博物馆藏《梅竹兰图》册等。石涛的画论和画风，对后世影响极其深远。由此也导致其绘画赝品极多。

第十一节　“扬州八怪”

“扬州八怪”是对清代乾隆年间活跃在江苏扬州画坛的画家群体的总称，即“扬州画派”。其人数和姓名说法不一。李玉棻《瓯钵罗室书画目过考》中，指八怪为汪士慎、黄慎、金农、高翔、李鱓 、郑燮、李方膺、罗聘等八人。八怪其实不止八人，且人名亦不固定。曾被后人列入“八怪”的，还有边寿民、高凤翰、杨法、李葂、闵贞、华喦 、陈撰等。这一画派的共同特点是文学及书法修养都很高。画题以花卉为主，也画山水、人物，继承了徐渭、朱耷、石涛的创新精神，主张自立门户，抒发真情实感，反对当时的泥古作风，被时人目为“偏师”、“怪物”，遂有“八怪”之称。汪鋆 是当时“正统”画风的维护者，曾评说他们：“另出偏师，怪以八名，画非一体。”“扬州八怪”把传统的写意绘画发展到一个新的高度，不仅对近代海派写意花卉画的意趣和技法有相当大的影响，而且直至现代的齐白石、

图6–29　春山微雨图
朱耷

图6–30　山水册页
清　石涛　上海博物馆藏

陈师曾等，都从某个侧面对之有所汲取。“扬州八怪”中以金农、郑燮较为重要。

金农

金农（1687－1763），字寿门、司农、吉金，号冬心，又号稽留山民、曲江外史、昔耶居士等。浙江仁和（今杭州）人，久居扬州。平生未做官，曾被荐举博学鸿词科，入京试未中而返。金农好游历，博学多才。张庚《画徵续录》说他50岁后才从事绘画。善画梅花、竹子及淡墨小品，用笔简朴。又善画山水、佛像、马等题材。他的绘画尤以墨梅见长，作品富有金石气，风格质朴苍老；但不少作品由罗聘代笔。又长于题咏，“每画毕，必有题记，一触之感”，金农亦善书法，其隶书最为著名，多取法于《天发神谶碑》、《国山碑》、《谷朗碑》。楷书自创一格，号称“漆书”。篆刻得秦汉法。世间称他为“扬州八怪”之首，存世作品有《荷塘图》、《双勾兰花图》、《人物山水图》等。



图6–31



图6–32

郑燮

郑燮（1693－1765）字克柔，号板桥。江苏兴化人。幼年丧母，家境贫寒，由乳母教养苦读。应科举为秀才、举人、进士，曾任山东范县、潍县知县，后因助乡民胜讼及赈济饥民，得罪豪绅，遭弹劾而罢官。郑燮久居扬州，书画文辞名重一时，尤以墨竹为胜，将草书中竖长撇法入画，风格明快劲峭。工书法，融隶书于行楷中，自称“六分半”书。他的书画风格对后世的影响较大。存世作品有《兰竹图》、《劲竿凌云图》、《丛兰荆棘图》等。郑燮一生留下许多诗文，例如他在一幅墨竹上题诗：“衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声。些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情。”类似的一些诗句总是能唤起普通人对他的好感。他在《题靳秋田索画》中写道：

> 三间茅屋，十里春风，窗里幽竹，此是何等雅趣，而安享之人不知也；懵懵懂懂……绝不知乐在何处。惟劳苦贫病之人，忽得十日五日之暇，闭柴扉，扣竹径，对芳兰，啜苦茗。时有微风细雨，润泽于疏篱仄径之间，俗客不来，良朋辄至，亦适适然自惊为此日之难得也。凡吾画兰、画竹、画石，用以慰天下之劳人，非以供天下之安享人也。

但是，作为士夫文人，他自己也另有一片乐土：“不风不雨正清和，翠竹亭亭好节柯。最爱晚凉佳客至，一壶新茗泡松萝。”正是其个人日常生活的真实写照。

图6–31　竹石图
清　郑燮

图6–32　木叶丹黄图轴
龚贤　纸本墨笔　纵99.5厘米
横64.8厘米　上海博物馆藏

第十二节 明清版画艺术的繁荣

彩色套印术

彩色版画套印术最初是从涂色的方法发展起来的。涂色法是先在一块版上涂上几种颜色，画面的花涂上红色，叶子涂绿色，枝干涂棕色等，然后覆纸印刷。如万历年间所刻印的《程氏墨苑》中的《天姥对廷图》、《巨川舟楫图》就是这样印成的。后来，彩色版画套印很快就发展为分色分版的套印法。《十竹斋画谱》是明代多色分版套印版画的代表作品。

明代中期之后，俗文化得到了新的发展，出版印刷业呈空前繁荣之势。《水浒传》和《三国志通俗演义》等小说在嘉靖时期开始广泛地刊刻流传，戏曲作家也陆续增多。诗文作家也普遍重视通俗文学，并从中得到启发。李梦阳倡论“真诗在民间”，表达了对文人文学传统的失望和另寻出路的意向。唐寅科举失败以后的诗歌创作，在很大程度上摆脱了典雅规范而力求“俗趣”。

在陈继儒的《藏说小萃序》中，可以看到吴中文士文徵明、沈周、都穆、祝允明等人喜爱收藏、传写“稗官小说”的生动记载。而《水浒传》刻行之后，受到文人极高的推崇。徐渭的晚年，更是把主要精力转移到戏曲的创作、评析、传授上来。明代文人对于俗文学的重视和喜爱，更多地带有一种自觉的意识，即认为在俗文学传统和俗文学形式中，人性能够得到更为充分地表现。这也是晚明时代雅俗文学、雅俗艺术进一步混融的主要原因。

一 画谱


图6-33


图6-34

明代版画以戏曲、传奇、小说等文学作品插图的成就最为突出，许多小说如《忠义水浒全传》、戏曲《望江亭》等均有插图本行世。陈洪绶的木刻《九歌》、《水浒叶子》、《博古叶子》、《西厢记》等对版画发展的影响尤其深远。除此之外，明清两代的画谱也很多，成就极为辉煌。胡正言的《十竹斋画谱》和《十竹斋笺谱》以及《萝轩变古笺谱》等，创造了饾版水印、彩色套印的新技术，为中国雕版印刷术的发展作出了杰出贡献。清代出现的《芥子园画谱》，成就更是惊人，其影响绵延近二百年，至今仍是传统书画爱好者的发蒙教材。

《十竹斋画谱》

明代弘治以后，特别是万历天启年间，反映市民生活的戏曲小说风行。为了扩大销路，这些书又都附绘木刻插图，风格各异，争奇斗艳，其中尤以徽州的刻工技艺最为出色。这是由于徽州产墨，而且很多刻工原来就是雕刻墨模的匠人。此时，除了小说戏曲有插图外，还涌现了一批以图为主的绘画教学范本和供人欣赏的版画集，如《集雅斋画谱》、《诗余画谱》、《雪湖梅谱》、《程氏竹谱》、《程氏墨苑》、《方氏墨谱》、《百咏图谱》、《素园石谱》、《顾氏画谱》等等。绘画、雕版和印刷技术的融合，逐渐形成了彩色版画套印术（今称木版水印），使中国古代的雕版印刷术发展到高峰。

图6-33 芥子园画传·第二卷·梅花

图6-34 十竹斋画谱·第一卷·石榴 明 胡正言

《芥子园画谱》

芥子园是明代戏曲家李渔私家园林的别号，明朝崇祯十年前后，李渔由杭州迁居到江宁（今南京），在那里建了一座园林式家宅，这就是芥子园。康熙十五年前后，李渔和女婿沈心友决定编撰《芥子园画传》，他们首先编了山水画谱集，这集的山水画谱稿，是由清代画家王概在明代画家李流芳的43幅课徒画稿基础上绘制的，王概等又增绘90幅，该册共133幅画谱，是5色套印出版的。第2集兰、竹、梅、菊画谱共125幅，经王概、王蓍、王臬三兄弟编辑出版。王氏三兄弟还征集了花卉、草木、鱼虫、禽鸟画谱稿166幅，编为第3集。第2集和第3集《芥子园画传》约在康熙四十年（1701）出版，用木版彩色套印，这时李渔已去世。到了清嘉庆年（1818），又出版了第四册人物画谱。这集人物画谱，是由书商凑集各地名家的人物画谱稿而成的，共有324幅。光绪年间（1875—1909），嘉兴人巢勋临摹了《芥子园画传》前3集，并增编一批上海名家的画作，同时又编绘了一集人物（即《芥子园画谱》第4集），于光绪二十三年在上海有正书局以石印法影印出版，世称“巢勋临本”。这套《芥子园画谱》是黑白版本，从此《芥子园画传》得到了更广泛的流传。

二 年画

五代北宋时期，年画多以手绘的形式出现。在明中期以后，随着版画的兴起，民间木板年画也开始勃兴，至清代更是蔚为大观。明清时代，著名的年画制作发行中心有三处，即天津杨柳青、苏州桃花坞和山东潍县杨家埠。此外，河南朱仙镇、陕西凤翔、四川绵竹、福建泉州、广东佛山等地均有年画出产且各有特色，直到晚清西方石印技术传入以后，各地年画才逐渐衰落下去。

天津以西的杨柳青自明代万历年间开始出现年画作坊，已知最早的有戴廉增、齐健隆两家，后来各家大多是从两家中滋生而出。乾隆朝之后，杨柳青发展成北方的年画重镇。杨柳青年画题材广泛，包括神佛、生活风俗、历史故事、戏曲小说、娃娃美人等。技法上保留了北方民间版画传统，同时多受北京宫廷院画影响。作品追求绘画效果，刻工精细，赋色鲜丽。产品行销北方、东北和西北等地，代表作品有康熙年间的《喜叫哥哥》、乾隆年间的《盗仙草》和道光年间的《庄稼忙》等。

桃花坞位于苏州北城，明代即开始印制行销年画，康熙年间出现了年画作坊，雍正、乾隆朝时更为兴盛，重要画店有张星聚、张文聚等。表现内容以故事性画面为主，并乐于表现城市面貌与市民生活，采取套色木刻的方法，乾隆时又加强了色彩晕染，作风比较写实，明净强烈。代表作品有《苏州阊门图》、

明代版画略考

版画的发展始终与刻书业密切相关，宋元时代的刻书中心在福建的建安和浙江的杭州，在明代的时候则转移到南京和北京。但是真正使得版画发展进入一个新阶段的是徽派版画的兴起。自15世纪以来，徽派版画即以刻制闻名于时，高手如林，尤其以黄、汪两个家族最为突出，明清两代新安黄氏一族所刻书达200余部，能刻图者有100多人，成为一支阵容庞大的队伍。代表作品有《养正图解》、《古列女传》等。徽派版画以典雅、精巧的风格畅行于世。金陵（南京）、武林（杭州）、苏州等地的版画插图也有自己的特色。其实，明代版画不仅用作书籍插图，而且也用于画家传授画法的“画谱”、文人雅士的“笺纸”、制墨名家的“墨谱”，以及民间娱乐用的“酒牌”。画谱中的较早者是1603年杭州双桂堂所刊的《顾氏画谱》、万历年间丁云鹏参与绘制的《程氏墨苑》；酒牌版画的代表作是画家陈洪绶与徽州黄氏合作的《水浒叶子》。



图 6–35

《花果山猴王开操》、《百子全图》等。部分桃花坞年画还采纳了西洋透视技术，另外，日本的浮世绘版画也曾受到桃花坞版画的影响，桃花坞年画最早、最好的版本都保留在日本。目前仅存的几幅桃花坞珍品藏于日本神户和当年德川幕府治下的江户（东京）。

杨家埠在山东潍县城东北，年画生产在乾隆时已具规模，同治后则进入盛期。内容以神佛为主，体裁形式丰富多样，印制方式主要是分色套版，造型夸张，构图饱满而富有装饰性，色彩对比强烈，风格质朴生动。代表作品有《门神》、《男十忙》、《女十忙》等。

第十三节　画史、画论著述

明清画学论著多如牛毛，晚明以降更是良莠不齐，这种现象和艺术收藏、书画交易的繁荣密不可分。

一　明代文献

史传类的有韩昂《图绘宝鉴续编》、朱谋垔《画史会要》、姜绍书《无声诗史》等。

笔记论说类的有王世贞《艺苑卮言》，董其昌《画旨》、《画眼》、《画禅室随笔》，莫是龙《画说》，屠隆《画笺》，唐志契《绘事微言》，顾凝远《画引》等。

品评类的有：李开先《中麓画品》、王稺登《吴郡丹青志》等。属于丛辑类的有：王世贞《画苑》、詹景凤《画苑补益》等。著录类的有都穆《寓意编》、张丑《清河书画舫》、汪珂玉《珊瑚网》、詹景凤《詹东图玄览编》、汪珂玉《珊瑚网书画跋》等等。

二　清代文献

清代文献中，著录类最盛，成就较大。官修文献有：《秘殿珠林》、《石渠宝笈》正编，王杰等《石渠宝笈 · 秘殿珠林续编》，《秘殿珠林 · 石渠宝笈三编》，胡敬《西清札记》、胡敬《国朝院画录》、《南熏殿图像考》、《西清古鉴》、《西清续鉴甲编》、《西清续鉴乙编》、《宁寿鉴古》等。

私人撰述文献有：孙承泽《庚子消夏录》、卞永誉《式古堂书画汇考》、吴其贞《书画记》、安岐《墨缘汇观》、顾复《平生壮观》、吴升《大观录》、阮元《石渠随笔》、《石画记》等等。

图 6–35　四季平安
天津杨柳青年画　康熙年间
王树村收藏

第十四节　明清的工艺美术


图 6-36

明清两代对外贸易比较发达，在输出的同时，亦引进了一些阿拉伯和欧洲的工艺品，加以模仿、吸收、消化，为明清时期工艺美术的发展灌输了新的血液。明代江西景德镇窑的官、民窑生产均迅速扩展，产量激增，几乎垄断了全国城镇瓷器消费市场。地方各窑则大都愈加衰落，明初永乐、宣德年间，青花、釉里红等瓷器已达顶峰。永乐宝石红、甜白，宣德宝石蓝都是永、宣两朝瓷器获得巨大进步的标志。成化官窑瓷器又有创新，别开生面。青花瓷质细而坚，釉肥腻而色幽雅。斗彩的烧成标志着景德镇窑彩绘瓷进入釉上彩的新时代，但仍离不开釉下青花的配合。嘉靖时的五彩包括红、黄、绿、紫等釉上彩，亦有多彩之意。万历时的五彩描金则别出心裁。弘治的黄釉瓷、黄绿彩和正德的孔雀蓝釉也是新兴的瓷器。清代青花、斗彩、五彩及单色釉都具有鲜明的时代烙印。


图 6-37

粉彩和珐琅彩始于康熙，成于雍正而盛于乾隆。粉彩是将玻璃白调入彩料，呈不透明色，柔媚鲜艳，类似清代花鸟画家恽寿平所创花鸟画派的工笔画。珐琅彩是将珐琅料绘在瓷胎上，烘烧而成，瓷胎系由景德镇窑烧成后运抵北京，交造办处珐琅作彩绘烧成，此即御窑珐琅彩窑，由皇室独享。康熙时的单色釉瓷，色彩丰富艳美，前所未有，如豇豆红、胭脂水、珊瑚红、豆绿、翠绿、鹦鹉绿、蟹壳青、茶叶末等数十种新釉色。乾隆时的象生瓷、斑斓彩、转心瓶等也是一种成功的尝试。


图 6-38

明代景泰蓝（即掐丝珐琅）工艺在元代大食窑的基础上迅速发展。内廷御用监设厂生产景泰蓝，专供皇家享用，以宣德年制、御用监造款的云龙盖罐为代表。此后历朝几乎均有产品传世。万历掐丝珐琅器，以其掐丝短促放纵、釉色鲜艳热烈为其特色，珐琅器的一大变革。清代景泰蓝，内廷与民间均极盛行，其掐丝与珐琅料也有别于明代。产地有北京、扬州、九江与广州等地。晚清仅有北京民间厂肆维持生产。錾胎珐琅明代遗物极少，而清代却广为盛行。

明代家具基本上沿宋式家具而略有损益。苏州家具，亦称苏式家具，全国各地多有仿制。北京家具也较驰名，其形制、样式较接近于苏式家具。清代康熙以前，仍沿用明式家具，以髹漆或螺钿家具为主。清代家具形成于乾隆年间。此时苏州、北京的硬木家具发生了不少变化。苏州家具装饰繁复，硬木家具往往与髹漆、玉器镶嵌结合，制造雕漆、填漆、描金、彩漆、金漆、仿莳绘及文竹、竹黄、斑竹等家具，与明代家具已相去甚远。清代乾隆年间家具京式、苏式、扬式和广式四式并存。晚清苏式、扬式家具虽在战乱中复苏，但仍日趋衰落。与此同时，上海、

图 6-36　斗彩鸡杯
成化

图 6-37　景泰蓝

图 6-38　掐丝珐琅蒜头瓶
明


图6–39

天津等口岸已输入欧洲、日本家具，因而出现了仿洋家具或中西折衷的“新型”家具。

竹、木、牙、甲、角、骨等材料雕刻历史悠久，至明始受文人墨客垂青而登上工艺之坛。明代后期出现金陵、嘉定两大竹雕流派。前者创始人为濮仲谦，濮仲谦有巧思，善选材，相度体形，刻画数刀，俱被人视为至宝。他善于选用盘根错节的竹根，略作雕琢；后者由朱鹤开派，创凹凸浅深、可达五六层的深峭镂空雕法而有别于前者，朱鹤之子朱小松、孙朱三松均能承其家传而又过之。清代封锡爵、封锡禄等均系嘉定传派名家。

思考题

1 浙派艺术的特征是什么？代表性画家和作品有哪些？

2 试述陈洪绶的艺术成就。

3 董其昌在艺术理论和艺术创作上的贡献是什么？

4 试分析“扬州八怪”代表性画家的作品特色。

图6–39 圈椅

《画禅室论画》（节录）

——明　董其昌

画家右丞，如书家右军，世不多见。余昔年于嘉兴项太学元汴所，见雪江图，都不皴擦，但有轮廓耳。及世所传摹本，若王叔明剑阁图，笔意类李中舍，疑非右丞画格。又余至长安，得赵大年临右丞湖庄清夏图，亦不细皴，稍似项氏所藏雪江卷，而窃意其未尽右丞之致。盖大家神品，必于皴法有奇。大年虽俊爽，不耐多皴，遂为无笔，此得右丞一体者也。最后复得郭忠恕辋川粉本，乃极细皴。相传真本在武林。既称摹写，当不甚远。然余所见者庸史本，故不足以定其画法矣。唯京师杨高邮州将处，有赵吴兴雪图小幅，颇用金粉，闲远清润，迥异常作。余一见定为学王维。或曰：『何以知是学维？』余应之曰：『凡诸家皴法，自唐及宋，皆有门庭，如禅灯五家宗派，使人闻片语单词，可定其为何派儿孙。今文敏此图行笔，非僧繇非思训，非洪谷，非关仝，乃知董、巨、李、范，皆所不摄，非学维而何？』今年秋闻王维有江山雪霁图一卷，为冯宫庶所收，亟令友人走武林索观。宫庶珍之，自谓头目脑髓，以余有右丞画癖，勉应余请，清斋三日，展阅一过，宛然吴兴小幅笔意也，余用是自喜。且右丞自云：『宿世谬词客，前身应画师。』余未尝得睹其迹，但以想心取之，果得与真肖合，岂前身曾入右丞之室，而亲览其盘礴之致，故结习不昧，乃尔耶？庶子书云：『此卷是京师后宰门拆古屋，于折竿中得之，凡有三卷，皆唐宋书画也。』余又妄想彼二卷者，安知非右军迹，或虞褚诸公临晋帖耶？倘得合剑还珠，足办吾两事，岂造物妒完，聊畀余于此卷中消受清福耶？老子云：『同于道者，道亦乐得之』，余且珍之以俟。右丞山水入神品，昔人所评：云峰石色，迥出天机；笔意纵横，参乎造化，唐代一人而已。宋米元章父子，时代犹不甚远，故米老及见辋川雪图，数本之中，惟一本真，余皆临摹，几如刻画。且李营邱与米元章同是北宋，当时伪者见三百本，真者止二本，欲作无李论，况右丞迹乎？（中略）大都右丞以前作者，无所不工，独山水神情，传写犹隔一尘。自右丞始用皴法，用渲染法，若王右军一变钟体，凤翥鸾翔，似奇反正。右丞以后，作者各出意造，如王洽、李思训辈，或泼墨澜翻，或设色娟丽，顾蹊经已具，模拟不难。此于书家欧、虞、褚、薛，各得右军之一体耳。此雪霁卷已为冯长公游黄山时所废。余往来于怀，自以此生，莫由再睹，顷于海虞严文靖家，又见江干雪意卷，与冯卷绝类，而沈石田、王守溪二诗亦同，焕若神明，顿还旧观。何异渔父入桃源，骇目动心，书以志幸。

此卷余以丁酉六月得於长安，卷有文寿丞题，董北苑字失其半，不知何图也。既展之，即定为潇湘图。盖宣和画谱所载，而以选诗为境，所谓洞庭张乐地，潇湘帝子游耳。忆余丙申，持节长沙，行潇湘道中，蒹葭鱼网，汀洲丛木，茅庵樵迳，晴峦远堤，一一如此图，令人不动步而重作湘江之客。昔人乃有以画为假山水，而以山水为真画者，何颠倒见也。董源画世如星凤，此卷尤奇古荒率，僧巨然于此还丹，梅道人尝其一脔者，余何幸得卧游其间耶？

宋赵千里设色桃源图卷，昔在庚寅，见之都下，后为吴太学所购，余无十五城之偿，唯有心艳。及观此仇英临本，精工之极。真千里后身，虽文太史悉力为之，未必能胜。语曰：『巧者不过习者之门』，信矣。余后休承六十三年，而余获观于东郡王长公所。每观唐人山水，皴法皆如铁线。至于画人物衣纹亦如之。此秘自余逗漏，从无拈出者，休承虽解画，不解参用此用笔法也。长公具眼，又多蓄唐宋迹，以余为何如？

米元晖作潇湘白云图，自题云：『夜雨初霁，晓云欲出，其状若此。』此卷余从项晦伯购之，携以自随。至洞庭湖舟次，斜阳篷底，一望空阔，长天云物，怪怪奇奇，一幅米家墨戏也。自此每将暮，辄卷帘看画卷，觉所将卷为剩物矣。

湘江上奇云，大似郭河阳云山，其平展沙脚，与墨沈淋漓，乃似米家父子耳。古人语：『郭熙画石如云』，不虚也。米元晖又作海岳庵图，谓于潇湘得画境，其次则京口诸山，与湘山差类。今海岳图亦在行笈中。元晖未尝以洞庭北固之江山为胜，而以其云物为胜，所谓天闲万马皆吾师也。但不知云物何以独于两地可以入画？或以江上诸石山所凭空阔，四天无遮，得穷其朝暮之恋态耳。此非静者何由深解？故论书者曰：『一须人品高』，岂非品高，则闲静无他好萦故耶？元季诸君子画唯两派：一为董源，一为李成。成画有郭河阳为之佐，亦犹源画有僧巨然为之副也。然黄、倪、吴、王四大家，皆以董巨起家，成名至今，只行海内。至如学李、郭者朱泽民、唐子华、姚彦卿，俱为前人蹊经所压，不能自立堂户。此如五宗子孙，临济独盛，当亦绍隆祖法者，有精灵男子耶？

《画禅室随笔》（节录）

——明 董其昌

画家六法，一气韵生动。气韵不可学，此生而知之，自有天授。然亦有学得处，读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然邱壑内营，成立鄞鄂，随手写生，皆为山水传神矣。

李成惜墨如金，王洽泼墨沈成画。夫学画者，每念惜墨泼墨四字，于六法三品，思过半矣。

古人论画有云：「下笔便有凹凸之形」，此最悬解，吾以此悟高出历代处，虽不能至，庶几效之，得其百一，便足自老，以游邱壑间矣。

潘子辈学余画，视余更工，然皴法三昧，不可与语也。画有六法，若其气韵，必在生知，转工转远。

古人画不从一边生去，今则失此意，故无八面玲珑之巧，但能分能合，而皴法足以发之，是了手时事也。其次须明虚实，实者各段中用笔之详略也。有详处必要有略处，实虚互用。疏则不深邃，密则不风韵，但审虚实以意取之，画自奇矣。

凡画山水，须明分合，分笔乃大纲宗也。有一幅之分，有一段之分，于此了然，则画道过半矣。

树头要转而枝不可繁，枝头要敛不可放，树梢要放不可紧。

画树之法，须专以转折为主，每一动笔，便想转折处，如习字之于转笔用力，更不可往而不收。

树有四枝，谓四面皆可作枝着叶也。但画一尺树，更不可令有半寸之直，须笔笔转去，此秘诀也。

画须先工树木，但四面有枝为难耳。山不必多，以简为贵。

作云林画，须用侧笔，有轻有重，不得用圆笔，其佳处在笔法秀峭耳。宋人院体皆用圆皴，北苑独稍纵，故为一小变。倪云林、黄子久、王叔明，皆从北苑起祖，故皆有侧笔，云林其尤著者也。

北苑画小树，不先作树枝及根，但以笔点成形，画山即用画树之皴，此人所不知诀法也。

北苑画杂树止露根，而以点叶高下肥瘦取其成形，此即米画之祖，最为高雅，不在斤斤细巧。

画与字各有门庭，字可生，画不可熟，字须熟后生，画须生外熟。

云山皆依侧边起势，不用两边合成，此人所不晓。近来俗子点笔便自称米家山，深可笑也。元章睥睨千古，不让右丞，可容易凑泊，开后人护短逕路耶？

赵荣禄枯树法郭熙、李成，不知实从飞白结字中来也。文君眉峰点黛，不知从董双蛾远山衲带来也，知此省画法。

范宽山水浑厚，有河朔气象，瑞雪满山，动有千里之远。寒林孤秀，挺然自立，物态严凝，俨然三冬在目。

营邱作山水，危峰奋起，蔚然天成。乔木倚磴，下自成阴。轩畅闲雅，悠然远眺。道路深窍，俨若深居。用墨颇浓而皴散分晓。凝坐观之，云烟忽生。澄江万里，神变万状。予尝见一双幅，每对之，不知身在千岩万壑中。

李昭道一派，为赵伯驹、伯骕，精工之极，又有士气。后人仿之者，得其工不能得其雅，若元之丁野夫、钱舜举是也。盖五百年而有仇实父，在昔文太史极相推服。太史于此一家画不能不逊仇氏，故非以赏誉增价也。实父作画时，耳不闻鼓吹阗骈之声，如隔壁钗钏，顾其术亦近苦矣。行年五十，方知此一派画，殊不可习。譬之禅定，积劫方成菩萨，非如董、巨、米三家，可一超直入如来地也。

西洋画工细求酷肖，赋色真与天生无异，细细观之，纯以皴染烘托而成，所以分出阴阳，立见凹凸。不知底蕴，则喜其工妙，其实板板无奇，但能明乎阴阳起伏，则洋画物无余蕴矣。中国作画，专讲笔墨勾勒，全体以气运成，形态即肖，神自满足。古人画人物则取故事，画山水则取真境，无空作画图观者。西洋画皆取真境，尚有古意在也。

——郑绩《梦幻居画学简明》

第七章 光与色的洗礼

——晚清、近代艺术

第七章　光与色的洗礼
——晚清、近代艺术

晚清近代以来，中国社会经历了5000年来所未有之变乱。鸦片战争后，国人蒙受了巨大的精神创痛。来自西方的殖民主义者横行于中国大地，而清政府一直战守不定，进退失据，对充满矛盾的19世纪西方现代文化深感困惑、迷惘。

清政府覆亡后，国人痛下决心，希望能彻底学习西方，了解西方，按照西方现代文化模式进行自我改造。中国文化开始了新一轮比较和求证的历程。

第一节　南方口岸城市外销画


图7—1


图7—2

图7—1　尺蠖
佚名　1800—1840　纸本水彩
纵26厘米　横20厘米

图7—2　独角戏
佚名　约1790　纸本水彩
纵46厘米　横36厘米

在西方学院写实主义手法深入系统地传入中国之前，中国画家对写实艺术感受最深的大概是透视法、正确的解剖知识和如实的对景写生。西方海员画家在广州、香港、澳门口岸城市所做的动植物标本写生、地景画、地形、地貌测绘图，钱纳利等职业画家所传播的英国学院派传统等等都对晚清、近代的中国美术史产生过重要的影响。他们把自己那一套制图、作画的方法传给了中国画工，这些画工按照西方人的趣味作画，并把自己的作品出售给来华经商或考察的外国人，作为商品的外销画由此应运而生。

实物、实景图画

外销画是中国画家采用西方绘画技术和材料绘制而成，又被称为中国贸易画或洋画。其品种有油画、玻璃画、水彩画、水粉画等，手法则以写实为主，包括描绘各类突发事件、新闻事件、海事活动、屋景、生产劳作、花卉鸟兽、风俗信仰以及市井风俗绘画等等。乾隆二十二年（1757）清政府曾下令关闭所有对外港口，

广州成为唯一对外开放的通商口岸，来华的西方人大都要在广州选购画作，以了解异域风情，记录旅行见闻，因此在广州最早出现了外销画产业。画家们的画室主要汇聚在珠江沿岸与外国商馆相接的十三行靖远街和同文街。

外销画主要有两种类型，一为通草纸水彩画，二是油画。早期外销画以通草纸水彩画为主，内容多为标本写生画、地景画等实录性质的作品，风格细致严谨。对于此类作品，目前国内学者的研究成果还不丰富。目前研究较为深入的是外销油画，这类作品以中国人的社会风俗、贵妇人肖像和外国人肖像为主，有些作品全面而又比较真实地记录了当时众港口城市的风土人情，如传为煜呱（约1840－1880）的《黄埔帆影》就是一个例子，此画对光色的理解完全得益于卡纳列托和瓜尔迪一派的传统。

实景图是和地形学、地貌写生及制图术相关的一种绘画图式，即所谓的“地势写真画”。在1912年1月5日创刊的《真相画报》上刊有“本报图画之特色”一文，提到本刊“欢迎历史画、美术画、地势写真画、滑稽画、时事写真画、名胜写真画和时事画”。这里说的“地势写真画”就是依据照片或直接对景写生的图画类型，对于这种绘画，国内很多学者都特别强调它与照片的关系，事实上这种绘画和兴起于16世纪，并在18世纪前后传入中国的地志绘画有极为密切的关系，而传播这种新型绘画的主要是粤籍画工。

所谓的“地势写真画”、“地志画”或“地景画”均源自于“Topographical View”，或“Topographical Scene”①。在西方学者对外销画所作的研究中，林呱这样的画家一般是被称作portrait painter或topographical view painter②。地志画是一种和制图艺术有关的，主要是再现城镇、建筑、废墟和自然地形、地貌的绘画类型，其源头可从西方的军事地图或战役纪念画开始算起。和作为审美对象的风景画相比，地志画的主要特征是要如实地描绘千差万别具体的地形、地貌或城镇形态，捕捉某地独一无二的人文景观和自然风貌。文艺复兴之后，随着油画和版画（特别是铜版画）的发明，地志画也得到了蓬勃发展，丢勒就创作了相当一批表现城市风貌或纪录尼德兰和意大利旅游风光的地志画。在摄影术问世之前，地志画一直是西方人进行科学考察的重要辅助工具，也是一种流行的旅游纪念品。1830年之后，有大批的欧洲地志画家随着巡洋船队旅行写生，澳大利亚、加拿大、南美洲和美国的早期艺术，其形成和发展在很大程度上都是得益于这种绘画类型。

这类绘画在19世纪后半叶传入广州、澳门等口岸城市，显而易见，对于习惯用南北二家的手法笼统地描绘天地山川的山水画而言，这确是一个巨大的反差。当

① 参阅L.Bagron, *Geschichte der Kartographie*, Berlin , 1951, Eng trans, ed R.A Skelton , Cambridge, MA, 1964。或D.Woodward , ed , *Art and Cartography:Six History Essays* , Chicago, 1987。

② 参阅C.L. Crossman, *The China Trade : Export Paintings, Furniture, Silver and other objects*, London, 1972。



图7—3



图7—4



图7—5

外销画

外销画大多为通草纸水彩画，大多出自18–19世纪的广州人之手。西方商人、旅行者、传教士在广州口岸进入中国后，大都要在广州选购画作。西方人觉得它们稀奇有趣，聊作旅游手信，用以展示异域风情。更有商人成批选购运回国出售，成为一条财源。因此，它们就有了一个固定的名字：外销画。清代广州画人作外销画时常用的纸为通草纸。这种纸是从称为通草的灌木茎髓切割而成。由于切割的树茎大小有限，因此每张纸都只有两三只巴掌那么大。通草纸虽小，却非常适合水彩画运色着墨的需要。

图7—3　中国油画临摹欧洲铜版画
佚名　纸本水粉　英国布莱顿皇家美术馆藏。通过此图可以看到晚清中国民间将西方铜版画临摹成油画的方法。

图7—4　采取瓷土
佚名　1770－1790　纸本水彩
纵40厘米　横60厘米

图7—5　英国摄影家约翰汤姆森摄于1872年间，反映当时中国油画家绘制油画的情景和工作室情况。


图7-6

然，我们也可以从传统的手绘地图，各类“貌写家山”的方志山水，或各种“宦游图”中找到与此相对应的视觉表达形式，但这毕竟还是和以制图学、透视法为基础的西方地志画有着重要的区别。正因为如此，所以从西方舶来的新式地志画才会引起中国画家的强烈兴趣。目前，在香港、澳门等地的艺术博物馆、历史博物馆和海外的一些博物馆（如英国维多利亚阿伯特博物馆）中都保留有一批早期地志画作品。

外销画及其相关的历史告诉我们，在传统中国画现代转型过程中，来自西方的学理、学说往往会在中国产生出人意料的结果。标本、科学书籍插图在西方是研究传播自然科学知识的重要手段，而在中国，这些知识除了促成近代自然科学发展之外，还变成了引导早期艺术变革的重要学术资源，西方艺术家的观察方式、制图法则、调色方法等等同时也为谋求中国画变革的艺术家提供了生动、鲜活的视觉图式。


图7-7

史贝霖、钱纳利、关氏家族

外销画创作早期的代表画家是史贝霖，其他画家多为其弟子，其余还有一大批佚名画家。史贝霖大约活动于1775—1810年间，传世油画有《瓦特船长像》、《华人缙绅》、《广州商馆区一角》、《广州法庭内景》等。其他画家的作品有油画《潘正炜画像》、《行商》、《广州阅兵图》、《织染工场》，水粉画《广州十三商馆》、《广州全景》，水彩画《黄埔－税关》、《珠江河畔的小村落》、《珠江上的东水炮台》等等。


图7-8

19世纪20年代中期（1825），广东、澳门、香港等地的外销画创作发生了重要变化，因为有一位毕业于英国皇家美术学院的流浪画家乔治·钱纳利（George Chinnery，1774-1854）来到了中国，他最早是为了逃避债务而离开祖国，1825年从印度移居中国澳门，前后达27年之久。他的到来使新一代中国西洋画工也迅速成长起来，

19世纪30－60年代是广州外销画创作的鼎盛时期，画家有林呱、新呱、庭呱、煜呱（皆为英文艺名）等。其中最著名的是广东南海关乔昌、关联昌兄弟。关乔昌生于清代嘉庆六年（1801），英文名为Lamqua，翻译成中文则为“啉呱”、“林呱”，刘海粟曾译成“蓝阁”，他是英国画家钱纳利的中国学生，画风受到当时在英国形成中的新画风影响，作品色彩明亮，对比鲜明。啉呱既是钱纳利的高足，后来又成了老师在商业上的竞争对手，曾在广州开设画店，英国人凡尼在他的《1848年中国和印度之旅回忆录》中写道：“林呱，华南著名的画家……他有敏锐的商业眼光。他不仅有葡萄牙和本地的顾客，也有广州和香港的欧洲主顾。林呱不仅在广州设有画肆，1840年代又在香港开设画店，以“林呱，英国和中国画家”、“漂

图7-6　大宫女
林呱　布面油画　纵32厘米　横48厘米
英国布莱顿皇家美术馆藏

图7-7　美籍船长像
林呱　19世纪中　布面油画
纵59厘米　横44.7厘米
中国香港艺术馆藏

图7-8　茂呱像
林呱　约1840年
纵63厘米　横48厘米

亮的肖像画家"牌号招徕中外主顾，具有很强的艺术市场竞争实力。其传世作品有商港风物画、乡土风情和人物肖像画。商港风物画有《广州商行》、《广州江岸两景》、《广州医院的病人》，乡土风情画有《中国庙宇外街衢》、《江边古刹》、《江上一客船》、《渔民烧火图》，肖像画有《行商浩官》、《行商茂官》、《行商田官》等。关乔昌的作品在海外也受到赞美。1835 年 12 月 8 日出版的英文报纸《广东邮报》(Canton Register) 对他的画艺极为推崇，称他"对艺术知识的领悟加深了，已经成功地把握了面部的神情特征，并令人惊奇地显示了艺术的感染力"。他把自己创作的油画肖像送到英国皇家美术学院、美国纽约阿波罗俱乐部（1841）、波士顿图书馆（1851）展出，其中在波士顿展出的油画有林则徐像和耆英像，是迄今为止发现的作品最早赴欧美参加展览的中国画家。

关乔昌的弟弟关联昌也是当时有名的外销画画家。其英文名叫 Tingqua，译成中文名为"庭呱"、"廷呱"，中文写法又称为"关廷高"。生于清代嘉庆十四年(1809)。他的画风装饰性较强，色彩更鲜艳。

生产外销画的画铺多集中在广州十三行的靖远街和同文街（外国人称为中国街和新中国街），据历史记载从事这一行业人数最多时达到二三千人。

土山湾画馆

19 世纪后期至 20 世纪初期，来华新教传教士开始在上海土山湾设孤儿院，开设画馆，救助孤儿谋生。据李超《中国早期油画史》介绍，同治初期，上海徐家汇的土山湾画馆就已设立，其目的是教授纯粹西方色彩的圣像艺术。当时主持教学的是西班牙传教士范廷佐(Joannes Ferrer)，范廷佐于 1847 年启程来华。同年受中心会院委派主持董家渡天主堂的设计工作。1851 年，范廷佐在徐家汇主持圣依纳爵堂的设计施工之际，又在教堂院内开设工作室，不久他又把工作室扩展，兼作工艺学校或艺术课堂，传授素描、雕塑以及绘画(包括版画)的技术。



图 7–9

在土山湾早期的工作室里，范廷佐主要教素描和圆雕，而油画则由另一位意大利传教士马义谷负责教授。马义谷(Nicolas Massa，1815–1876)，字仲甫。意大利拿波里人。1851 年范廷佐在徐家汇的工作室开始收徒授艺，请马义谷负责教油画。从 1857 年开始，在范廷佐去世之后，马义谷成为孤儿院画馆的负责人。

在马义谷的学生中较为有名的是刘德斋（1843–1912)，刘德斋自 1869 年起，开始主持绘画和雕塑工场的日常事务，刘氏 25 岁时，他曾经为佘山教堂模仿法国巴黎"胜利之圣母像"绘制了一大幅油画《进教之佑圣母像》。这一时期，他还为董家渡教堂画了许多油画，如《护守天神像》、《依纳爵像》、《圣纳像》和《德肋撒像》等。

为了适应中国教民的趣味，上海土山湾画馆在艺术风格上作了较大的改动，特

图 7–9 土山湾画馆的实习课堂

道咸画学中兴

黄宾虹曾讲：扬州"八怪"意在挽回"四王"、董、赵之柔靡，而学力不足。至咸、同（治）中，当时金石学盛，书画一道，亦称中兴，可谓有本之学。

1932年，潘天寿与诸闻韵等组织"白社"，提出以"扬州八怪"的精神振兴国画。上世纪50年代，他又一次提及黄宾虹的"道咸画学中兴"论，他说：乾嘉之后，金石学大兴，一时书法家如邓完白、包慎伯、何绍基，均倡书写秦汉北魏诸碑碣，蔚成风气。金冬心、赵撝叔、吴缶庐诸学人，又以金石入画法，与书法冶为一炉，成健实朴茂，浑厚华滋之新风格，是为虞山，娄东、苏松、姑熟各派疲于极度之特健剂，先生本其深沉之心得，以治病救人之道，引吭高呼，谓道咸间金石学盛起，为吾国画学之中兴……为后学指针，披荆斩棘，道河归海，冀挽回有清中叶以后，绘画衰落之情势，其用心至重且远矣。

别是刘德斋掌管画馆的创作和教学事务之后，这种倾向就更明显了。刘德斋的《中华圣母子像》就是一个例子，这幅画中，"圣母端坐于中国式椅子上"、"画中两人都身着清人服装"，手法以色彩平涂为主，强调线的造型语言，作品有装饰倾向。

由于土山湾画馆的宗教艺术主要是用作宣传教义，故而艺术价值不是太高，它和后来用以宣传商品的月份牌绘画一样，形成了海派西洋艺术的低俗、怪诞趣味。

第二节　道咸画学中兴与晚清金石画派

在西方艺术不断向中国传播的同时，中国自身的传统艺术也在健康地向前发展，而且在文人画领域还掀起了一个新的高潮，这就是我们常说的"金石画派"。

清中叶至民初的中国美术史中有一个特殊现象，即当时流行的学风逐渐影响书风，进而感染了绘画创作，这是传统文人画史的又一次高潮，并对清末民初的中国画产生了直接的影响。黄宾虹先生所说的"道咸画学中兴"其含义正在于此，而今人所说的"近代四大家"都和这个传统密切相关。以金石笔法入画，构成了晚清中国画史上耀眼的一页。这种局面纯由学术和艺术相互激发而成，士夫、文人、学者对艺术批评、艺术创作的参与使古老的文人画又一次焕发生机。

把金石碑版的艺术价值作为一门独立的学问研究，主要是清人的贡献，杨宾、阮元（1764－1849）、包世臣（1775－1855）、康有为等人在碑学、帖学之间做了新的剖判，这直接导致清代中后期书风的转变，而郑板桥、金农、高凤翰等人又从古代碑刻中悟到了新的笔法，形成了新的画风。降至晚清，以钟鼎篆籀笔法入画又成了一种新的风气，虚谷（1824－1896）、赵之谦、蒲华（1834－1911）、海上三任、吴昌硕（1844－1927）都是引领画坛风气的佼佼者。

金石学在从学风到书风、画风的嬗变过程中，书风的变化是关键，碑学思潮的涌起既丰富了传统金石学的内涵，同时又为晚清画学的复兴埋下了伏笔。杨守敬在《学书迩言》中说：

> 乾嘉之书家，莫不胎息于金石。

清代书法的发展在很大程度上得益于受金石学刺激而出现的碑学思潮。在碑学这一笼统的名目下，清代书家、画家分别在汉碑、魏碑、大小篆古籀等道路上做出了新的探索，以金石篆隶入手研习书法成了一时的风气，邓石如、伊秉绶、金农、桂馥、陈鸿寿等一批书家的艺术实践对清末民初书法风格的形成产生了深远影响。在碑学思潮下，清人的结字、运笔之法面目大变，像笔方势圆、逆入平出等书写技法都在此时得到了总结。此外，清人书对古厚之气、规距法则等问题亦

极为推重，这些行笔上的技术问题及审美上的趣味问题直接影响了以同样工具材料作画的画家。降至晚清，很多书家又对篆籀书体发生了新的兴趣，像吴大澂这样的文字学家既喜欢仿效古体作奇字、怪字，同时又在笔法上吸收了古文字的趣味。当这种风气在书家、画家圈中流行时，传统的绘画也因此焕发出新的光彩，以篆籀、八分笔法入画为清末民初文人画家提供了一项独特的艺术资源。

金石书风的形成始于清中叶之后，而金石画风的形成则始于晚清。绘画中的金石画派早期以黄易（1744—1802）、奚冈（1746—1803）、陈鸿寿（1768—1822）、吴熙载（1799—1870）、赵之谦（1829—1884）为代表人物，而赵之谦对晚清大写意花鸟的影响更为深远。概而言之，赵之谦对晚清画学的贡献主要有两点，其一为以夸张的、不加掩饰的篆隶笔法入画。他曾在1872年创作的一幅作品的跋语中写道："以篆隶笔法画松，古人多有之，兹更间以草法，意在郭熙、马远间"；其二为追求元气淋漓的朴质之美，从民间艺术中汲取新的营养，有大开大合、大俗大雅之趣，其色彩惯用红、绿、黑三种，且调入较多的胶，使颜色互不渗化，从而使颜色并置时显得鲜亮、艳丽。

赵之谦的这些风格对其后的金石画家产生了重要影响，金石画派的"殿军"——吴昌硕便直接从赵之谦的画风中脱颖而出。赵之谦的许多作品，都题有"昌硕读过"字样，可以看出吴昌硕对赵之谦的偏爱。作为书法名家，吴昌硕继承了赵之谦以金石入画的雄健烂漫的风格，并把它发挥得淋漓尽致，牡丹、紫藤、葫芦、荷花等大众习见的题材的选择，西洋红等厚郁、艳丽、惹人注目的色彩的运用、依靠力透纸背的用笔和平衡的构图方式，都显示出与赵之谦一脉相承的关系。

吴昌硕的画风除了受赵之谦的影响之外，其个人成就也同样令人瞩目，最明显之处就是从大篆、金文中悟得笔法，进而形成了更为雄强、浓烈的个人风格，成了清末民初画坛上一位领袖群伦式的人物，陈师曾、齐白石、潘天寿等近代画史上的"传统派大师"无不受到吴昌硕画风的滋养。

除了赵之谦、吴昌硕这样的人物之外，清末民初之际还活跃着一批批以研究金石书画为活动内容的民间社团，他们大都抱着相同或相近的艺术宗旨，形成了一个个金石画派，南北遥相唱合。

在清末民初的中国画坛上，传统的文人画派，以篆籀笔法入画的金石画派，以西洋画理画法变革中国画的融合派，杂糅中西的民间画派，同时生长，竞存；而金石派则是当时最有活力的一个派别，其生命力不仅仅是来自绘画本身，更重要的一点是它与当时的书法、篆刻艺术同气连枝，并同当时的金石学研究及"古学复兴"和"国粹"运动互相呼应。金石画派是从中国自身艺术传统中生长出的一束新枝，有人将它视为传统文人画走向终结的标志，有人却把它视为中国艺术走

向现代性之路的一个起点。因为它的特点就是对古老的传统做出了全新的阐释，而且以极为鲜明的民族文化特性而得到了域外有识之士的推崇。金石学研究和以金石笔法入书、入画是一个并生的现象，当阮元在杭州设“诂经精舍”，在岭南设“学海堂”时，他自己可能从未料到这样一些活动会给后来的艺术发展带来何等影响。清代末叶，北京、杭州、岭南和后来的上海，逐渐发展成为金石书画团体汇聚的中心城市，金石学家、收藏家、书家、画家共同构成推动传统文人画继续发展的核心力量。近代上海崛起之后，北京、上海、广州成为艺术界的三个重镇，形成了国画界三足鼎立的局面。

第三节　三足鼎立——北京、上海、广州画坛

近代中国画可以被笼统地分成三个大的地域性流派，即京派、海派和岭南画派。京派以“四王”传派为主体，流行的是晚清宫廷文人画趣味，其中比较有名的就是以金城为首的“南画派”和“国粹派”。海派以金石画派为主体，同时也在延续陈老莲、扬州八怪一路的文人画，由于上海各类商业绘画异常繁荣，所以海派趣味稍嫌芜杂。岭南画派有两路，一路是传统画派，成就不大；另一路是吸取日本画、西画风格而进行创作的“折衷派”，高剑父等人是典型的代表人物。


图 7—10


图 7—11

北京

近代以来，北京一直是国内政治、文化的中心。当时北京画坛传统势力占据主流地位，在“美术革命”的号角吹响之前，“四王”和石涛一直是北京画家追摩的对象，像姜筠和陈昔凡就是代表人物。“五四运动”之后，北京画坛发生了新的变化，最典型的例子是“中国画学研究会”（1920—1940）以及后来的“湖社”（1927—1937），这两个社团都和金城有直接的关系，也和当时国粹思潮的流行密不可分。“中国画学研究会”成立于1920年5月29日，其实际发起者和创办人为金城，陈师曾也是一个重要的参与者。画会曾向代总统徐世昌求得经济支持。成立之初，金城担任会长，后金氏推周肇祥任会长，自己退居副职，徐世昌任名誉会长。该会活动年代很长，并出版了《艺林旬刊》（1928.11—1929.12），后改版为《艺林月刊》（1930.1—1939.10），共计190期。1926年，金城在上海病逝后，其长子金开藩（荫湖）和金城弟子惠孝同、胡佩衡、陈少梅等30余人从“中国画学研究会”中分离出来，于翌年另立湖社。该社大力宣传和推行金城的艺术和主张，1928年1月编辑出版《湖社旬刊》、《湖社月刊》（1927.11—1936.3）共100期，在1937年抗战前停止活动。

图 7—10　金城　1926
图 7—11　吴昌硕

"京派"画家的特点是精鉴定、好收藏，热衷于保存国粹，画家的身份和地位都比较特殊，他们和日本的"南画"运动也有着千丝万缕的联系。

万青力先生有"民国初年南方画家主导的北京画坛"一文，对近代北京画坛面貌描画精准，可供我们参考。

上海

晚清开埠通商以来，上海日渐发展成一个商业文化繁荣的国际性大都会，与当时的巴黎、纽约、伦敦并称世界四大都市。上海是美术院校和民间画会比较集中的地方，美术刊物也是全国最多的。专门的国画刊物最早有《蜜蜂》，后有黄宾虹、贺天健主编的《国画月刊》，陈小蝶著名的《清代无画论》——俞剑华和吴英鹤关于"中国画写生"问题的争论、黄宾虹的《画法要旨》都发表在这上面。



图 7–12

除了前面提到的金石画派之外，上海还有溥儒、吴湖帆、张大千等一批研究宋元文人画传统的重要画家，他们很少参加社会运动，多在自己的朋友圈子中活动。此外，上海特殊的文化格局还催生了对中国画学院教育的深层思考，在西洋艺术、商业美术如火如荼的局面下，如何促成中国画的历史发展，让它在现代学院教育中生根发芽成了很多有识之士思考的问题。潘天寿和吕凤子就是这样的有识之士。

广州

清代画史一个重要的史实，就是越来越多广东籍画家开始出现。近代以来，在南方革命运动蓬勃发展的同时，广州地区的画坛也活跃起来。其代表性类型有两种，一是日本式的中国画，即高剑父的"折衷派"；二是中国画的复古运动，"癸亥合作社"（1923—1925），后扩大改组为"国画研究会"（1925—1938）就是一个例子，赵浩公是其中代表人物。

广州的"国画研究会"和高奇峰、高剑父兄弟的"折衷派"曾发生过激烈的争论，突出表现在1926-1927年间的"旧派画与新派画"之争，传统派说"所谓新派画不过剽窃东洋"；新画派则攻击对方为"富于精神病者"、"老狗教不会新把戏"、"专尝古味，代阎罗王出头"。除了文化和价值观的冲突之外，像这样的争论多少还牵扯到了市场利益的冲突，这种争论为此后七八十年的中国画新旧之争树立了一个样板。

总起来看，近代以来的中国传统绘画又经历了一个新的发展高峰，并取得了前人未有的成就，其一是金石气进入大写意花鸟画，吴昌硕在此起了关键作用。齐白石、潘天寿即为出入于吴门的大家。同时，陈淳的没骨、徐渭的泼墨以及华嵒的浅绛在民国初年都得到发扬，陈师曾、陈半丁、王梦白、黄君璧等尤其深受华新罗的影响；其二是"四僧"（尤其是石涛）、"黄山"画派（主要是梅清）以及龚贤

图 7–12 铁网珊瑚图轴
吴昌硕


图 7-13

画派的复兴；其三是对“北宗”的肯定，黄宾虹就是从北宗墨法中找到了新路子，既打通了和西洋现代艺术的隔阂，又排斥以渲染取胜的日本画，完整地保守了中国文人画的精髓。

第四节 “洋画运动”

近代中国的洋画运动有多个层次，最早的是洋务学堂的制图法、绘图法，之后是从日本传过来的西欧印象派之后的现代美术，和从欧洲传过来的法国学院派古典主义美术。以蔡元培“美育代宗教”运动为分水岭，中国的洋画运动经历了从实用到审美的变迁。但是激烈的东西文化价值观冲突和民族矛盾使西洋画在中国的传播一波三折、举步维艰，而纯粹的，特别是现代派的西洋艺术在中国的发展更是难以为继。

洋画运动

1946年，刘狮在《谈“现代中国洋画”》中对20世纪上半期的“洋画运动”进行了回顾，他提出五个历史阶段：一、民国初至民国10年（摇篮时期）；二、民国10年至民国15年（准印象主义时期）；三、民国15年至民国20年（印象主义全盛时期）；四、民国20年至民国26年（“现代中国洋画”萌芽时期）；五、民国26年至35年（印象主义复兴时期）。

19世纪中后期，洋务派对西画的介绍以实用为目的，兴工商、制百器是学习西画的一个基本出发点。早期出于洋务运动而迅速发展的“西技”型学堂，如福建船政学堂、天津电报学堂、水师学堂、武备学堂等曾经出现了西式“图画”这一类目，“图画”为实学的一部分，列入“艺学”范围。1902年（光绪二十八年），晚清洋务大臣张之洞奏请在南京开办“三江师范学堂”（1905年成立时改名为“两江师范学堂”），设图画手工课程，西画科目请日本人任教员。在两江师范学堂的“图画课目”中出现：素描（铅笔、木炭）、水彩画、油画、用器画（平面几何画、立体几何画……正投影画、均角投影画、倾斜投影画、透视画、图法几何等），“油画”第一次明文出现于中国近代美术教育的“图画”课程内容之中。


图 7-14


图 7-15

“五四运动”之后，西洋画在中国的传播进入一个新的高峰，早期赴日留学的艺术家如李叔同等人带回了从日本学到的印象主义画风，而新型美术院校也开始设立，从教育体制上全面系统地介绍西方艺术。国人对西方艺术的认识也得到了深入。

印象主义、法国古典主义、欧洲现代派是这一时期洋画运动的主体，它们构成了晚期中国西方艺术接受史的核心内容。

印象主义在中国一直备受青睐，这本身就是一个很有趣的现象。在西方，印象派是传统艺术和现代艺术的风格分水岭，它既保留了写实的手法，又打破了古典素描规则的束缚，在外光表现和调色配色上更加自由，沃尔夫林称之为“涂绘”的风格。此外印象派使用的是直接画法，不像古典油画那样手续繁杂，创作起来也是简便易行。中国人在接受印象派时首先就把它和“近视几不类物象，远观乃景物粲然”的文人画联系在了一起，姜丹书记述李叔同的绘画时就说：“上人于西画，

图 7-13 秋声
高剑父 纵132厘米 横63厘米
图 7-14 陈抱一画展展场
图 7-15 1924年留日同学许敦谷、陈抱一、关良等在上海宁波同乡会联合举行画展，此为展览期间画家合影。前排左至右为许敦谷、陈抱一、关良，后排为洪野、俞寄凡

为印象派之作风，近看一塌糊涂，远看栩栩欲活，非有大天才真功力者不能也。”吴冠中回忆他少年时期听到人们对欧洲现代绘画的评价是“远看西洋画，近看鬼打架”；他去参观刘海粟画展，展览会上还有文字提醒观者“须离画十一步半”观赏。另外，印象派在直接画法中对气息、节奏的控制也接近文人画的创作原则，而印象派那绚丽斑驳的色彩又恰恰是文人画所不具备的，这些因素都促使中国画家对印象派产生了强烈的好感。徐悲鸿就说：“西洋画有绝模糊者，而吾人能解其美。”黄宾虹对印象派更是情有独衷，并有意在自己的作品中进行尝试，他还从印象派之后的现代艺术中看到了中西艺术相互会通的一面：“泰西绘事，亦由印象而谈抽象；因积点而事线条。艺力既臻，渐与东方契合。”

除了早期的李叔同之外，新一代留日画家如陈抱一、倪贻德、关紫兰、丁衍庸等也是印象主义风格的传递者。印象派在中国获得了极大的认同，在1929年的第一届全国美展中，已经出现了不少具有印象派风味的作品。

古典主义绘画在中国是和“求真”联系在了一起，中国画家在学习学院派古典主义的时候舍弃了西方古典趣味的精神内涵，或无暇对古典艺术的精神实质、风格实质大力深究，西方古典主义在中国明显变成了写实主义、现实主义等“求真”的问题。颜文樑就说过要“透过对某一事物的再现”实现符合古典主义科学法则的“真”。“没有真的就没有美，美就要附在真实上面。”这是徐悲鸿先生的一个重要观点，然而这个观点是出于对中国自身艺术的反思，而非西方古典精神的实质。

从风格上讲，按照阿尔贝蒂等西方古典艺术理论奠基人的说法，和谐是古典绘画的一个首要原则。形体与形体之间、色调与色调之间转折的微妙柔合，以及色域和色域之间都要有精致的平衡关系，康有为、蔡元培在考察拉斐尔的艺术时就已多多少少意识到了这个问题。这种细致的风格在16世纪意大利蛋彩画、布面油画中有直接的体现，而中国画家在接受古典艺术时往往把16世纪的古典主义大师，17世纪的巴洛克大师和19世纪学院派新古典主义大师混在一起。而西方古典主义那种细致、精巧、和谐的风格在中国并不多见，颜文樑是个例外，但他的作品却杂糅了印象派，或着说是以印象派为基底杂糅了古典趣味。徐悲鸿转研古典主义的目的是改造中国艺术，他在个人留学经验



图7—16



图7—17



图7—18

图7—16　古罗马废墟
颜文樑　1930　纵16厘米　横24厘米

图7—17　西湖风景
关紫兰　1929　纵51.5厘米　横57厘米
中国美术馆藏

图7—18　香港码头
陈抱一　1942　布面油彩　纵72厘米　横90厘米
中国美术馆藏


图7-19


图7-20


图7-21

的基础上雄心勃勃地提出了“新七法”这个概念，直接针对的就是谢赫的“六法”，“新七法”对改造中国画行之有效，但和古典主义已经完全南辕北辙、分道扬镳。

民国20-26年（1931－1947），“现代中国洋画”开始显山露水，登上了历史的舞台，一批在欧洲留学回国的画家，如林风眠、吴大羽、方干民、庞薰琹等把西欧国家的流行艺术带入了中国，也把西方世界对新旧艺术的看法传播进来，在上海等地，西画界倾向于西方现代艺术的画风日益明显。抗战时期曾有署名张洁的一篇文章《检讨上海画坛》说：

> 北伐以后，上海画坛上的风格，似乎又转入到后期印象主义的一条路上去了。这虽然在前一时期刘海粟的代表作《北平前门》上依稀可以辨别出来，然后在这时刻，陈抱一、丁衍庸、关良等作品，会得变为多量的主观表现化，这未始不是受着这些影响的缘故。这一时期的上海画坛，又表现了显著的改进。就是野兽群的叫喊，立体派的变形，达达者的神秘，超现实的憧憬，这一些20世纪巴黎画坛的热闹情况，在这号称东方巴黎的上海再次出现，我们可以举出的代表作家，是决澜社的庞薰琹、倪贻德与已故的张弦诸人，在这一运动中间，是有着相当功绩的。

引导新时期现代洋画运动主要集中在上海，风格以印象主义之后为主，陈抱一和他的朋友是典型的代表。发动现代艺术运动的相关社团以决澜社、中华独立美术协会最具代表性，前者更关心艺术本体的问题，后者则更留意文化运动。在艺术学院系统中，倡导现代艺术的主要是杭州国立艺专。

1932年10月决澜社成立，主要成员倪贻德、张弦、丘堤、阳太阳、杨秋人、周多、段平右、刘狮、周真太等人，是上海画坛现代主义画风积极倡导者。中华独立美术协会是留学日本的青年画家梁锡鸿、李东平、赵兽、曾鸣等组织的现代美术团体，1934年中华独立美术协会在上海法租界举办第一回画展，鼓吹“超现实主义”艺术，这次展览是中国最早的一次“超现实主义”画展。

上海的现代画派的主要风格影响来自欧洲后印象派艺术，倪贻德就说：

> 庞薰琹……的作风，并没有一定的倾向，却显出各式各样的面目。从平涂的到线条的，从写实的到装饰的，从变形的到抽象的……许多现代巴黎的画派，他似乎都在作新的尝试……那时候，周多在画着莫迪里安尼风格的变形的人体画，……由莫迪里安尼而若克，而克斯林，而现在是倾向

图7-19 威尼斯圣保罗大教堂
颜文樑 1930 纵16厘米
横24厘米

图7-20 白鸽
方干民 1934

图7-21 布鲁塞尔郊外
沙耆 1943 纵49.5厘米
横64.6厘米 中国美术馆藏

> 到特郎的新写实的作风了。段平佑是出入在毕加索和特朗之间的，他也一样的在时时变着新花样……那么杨秋人和阳太阳可说是……在追求与毕加索和契里柯的那种新形式，而色彩上是有着南国人的明快的感觉。张弦……把以前的技法完全抛弃，而竭力在新的方面跑。从临摹德加、塞尚那些现代绘画先驱者的作品始，而渐渐受到马蒂斯和特朗的影响。


图7–22

然而，现代派在中国并没有像在欧洲一样发挥激越昂扬的情感力量，其前卫精神、批判意识很难落到实处，在审美价值趋向上也颇具争议，大众很难把翻版的欧洲现代艺术视为自己内在的情感表达方式。1935年10月，决澜社第四届展览会在上海“中华学艺社”大厦举行（其第二、三届展览在日本举行），这是该社的最后一次展览。而参观人数有限，大致是当地的文化人士和美术学生。很明显，抗战爆发后，现代派的活动日趋沉寂。决澜社的领军人物倪贻德开始投身到革命的洪流之中，新中国成立后还以军代表的身份全面接管了以倡导现代艺术为宗旨的杭州国立艺专。

第五节　欧式学院艺术教育及其影响

中国欧式现代艺术学院的设立首先要归功于蔡元培先生。蔡元培在德国莱比锡大学留学期间，对欧洲国家的文化史、美术史、美学发展颇为留意，对欧洲18世纪以后出现的“以美育代宗教”的潮流更是情有独衷，中国不是一个宗教国家，因此在中国倡导美育运动也许是完成民族的自我超越，恢复整个民族“高尚雅洁”之文化情操的一个重要方法。这种思想在蔡元培倡导的新文化运动中得到了贯彻，一批重要的美术学院、音乐学院正是在蔡元培的扶持下得以建立。


图7–23

1916年蔡元培出任北京大学校长，明确提出了著名的“以美育代宗教说”。在辛亥革命以前，普通教育中的图画课程基本偏重于实用目的，而自辛亥革命后，美育的思想日渐深入人心。蔡元培认为，“不是用美术教育，不足以引起超越利害的兴趣，融合一种划分人利的僻见，保持一种永久和平的心境……文化进步的国家，既然实施科学教育，尤要普及美术教育。”又说“行人道主义之教育，必有资于科学及美术”。


图7–24

蔡元培之前，从日本传来的西式艺术教育就已经在中国得到了实践，如1912年李叔同到浙江第一师范担任图画和音乐教员时，曾专门布置了两个图画教室，从日本购置了许多石膏模型，让学生进行写生练习。1913年，他还在《白阳》杂志上专门发表了《石膏模型用法》一文，阐明了石膏模型写生的意义和具体的作法。这在当时国内的美术教育界还是一个创举。康有为曾经购买过大量希腊、罗马雕

图7–22　南京夫子庙
刘海粟 1925　布面油彩
纵64厘米　横79厘米

图7–23　南京中央大学艺术部分师生合影
右起第六人为徐悲鸿，第八人为潘玉良，第十人为陈之佛，第十一人为张倩英，第十二人为孙多慈。

图7–24　蔡元培

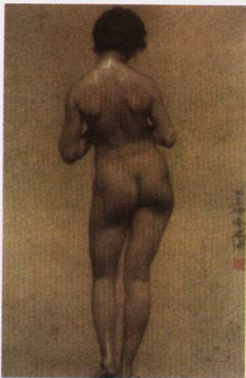

图 7–25


图 7–26


图 7–27

塑复制品，陈列在万木草堂，但并未用于教育。事实上，中国的现代艺术教育一直以欧洲特别是法国的学院为样板，巴黎国立高等美术学院（包括比利时皇家美术学院等）是中国留学生求学最集中的所在。

在上世纪二三十年代，留法学习美术形成一个高潮，法国的美术学院给中国留学生留下了深刻的印象：

> 法国国立美术学校凡十余处，在巴黎者为最完善。凡分画，雕，镌版，建筑，等科……男女画室凡四，雕二，建筑四，镌二。其外尚有重水画，细石雕等门类，亦有专师。讲授之课，画雕则有解剖，美术史，美学，古物学，远景法等。建筑并有算学，物理学。称本师曰老师，讲授受。学生亦多执弟子礼甚恭。盖诸教授皆一代硕学，俱以真学术教人。在校中，亦绝对无超过先生之学生。讲授之课，以解剖为最佳。教师曰李显先生 Richer，今日世界第一之解剖学者也。校中设有博物院，列古设模型数百具，专备学生临摹者。有藏书楼巨册数万，几皆不能自购致者……巴黎私立之徐梁美术院 Academie Julian 设备没至，教师亦多一时名宿，有虎雕两部，均极佳。但须纳费耳。①

欧式教育体制的建立向中国艺坛吹入了一股股新风。作画方法、学习方法、陈列展览方式等等新生事物开始在中国普及开来，并对传统艺术产生了冲击。实物写生、室外旅行写生就是一个明显的例子。陈抱一在 1915 年就教于上海图画美术院时，就力倡石膏写生与实地写生。东方画会的部分成员乌始光、汪亚尘、俞寄凡、陈抱一等在 1915 年夏天还进行了一次普陀写生，作了不少风景作品。这在当时还较为罕见。人体模特儿写生也是一个有趣的现象，很多研究近现代中国美术史的人都对此颇感兴趣。最早使用活人模特儿的，是浙江两级师范学堂和上海美专。1917 年，上海美专因展出人体习作而被指责“丧心病狂败坏风化”，刘海粟还被骂为“艺术叛徒”。石膏、静物、人体和风景写生，铅笔画、炭笔素描、水彩画……等等新事物都在现代艺术教育体制建立的过程中得到了普及。

欧式艺术学院教育模式的引入直接引起了一个相对的问题，即中国的传统艺术教育该如何发展，如何纳入现代艺术教育模式的问题，这是近七八十年来中国人一直思考的一个重大问题。潘天寿曾经写道：“德意志东方美术史家孔德氏通华文华语，曾于去岁（约 1935 年前后）来中华考察东方艺术，住杭州殊久。特过吉祥巷寓邸，访予数回。请询中国画事甚详。伊曾谓中华绘画为东方之代表，在世界绘画上占有特殊形式与地位，至可宝贵。顾近时风气，多倾向西洋绘画之努力，致国有艺术学府之杭州艺专，亦无中国画系之设立，至为可惜也。孔氏之语，是极公正之批评，亦为极诚恳之告诫。”为了保存和发展民族艺术特别是文人画艺术，潘天寿先生作出了积极的努力，为在学院教育中保有文人画的精髓作出了重大贡献。

图 7–25　女人体
徐悲鸿

图 7–26　徐悲鸿自画像

图 7–27　1927 年克罗多在北京国立艺术专门学校为西洋画系学生授课。

① 见习艺：《节录徐悲鸿君由法来信》，《晨光》第一卷第一期，1921 年 6 月 1 日出版。

第六节　国统区和革命区的艺术


图 7–28

国统区的艺术

相对于革命区而言，国统区的艺术面貌比较复杂，其间较有代表性的事件有现代派、现代主义者和古典派的冲突，这场冲突既有欧洲国家新旧之争的影子，是欧洲艺术问题的翻版，同时也和中国具体的国情有紧密的联系。代表现代派和古典派冲突的“二徐之争”是一个重要事件。抗日战争爆发后，现实主义艺术成了国统区和革命区共同的潮流，抗日宣传画、革命宣传画是艺术创作的主体，国统区的艺术家们在辗转迁徙的过程中努力作画，深入民间写生，其中最值得一提的是那些从事西洋油画创作的画家，他们饱览了祖国的壮丽山河，在油画民族化的道路上迈出了真切的第一步。另外就是在国统区出现的“左翼美术运动”，鲁迅先生在此扮演过一个重要角色。木刻艺术是左翼美术的主体，艺术家把德国的表现主义木刻和中国传统木刻融合在一起，其作品感情激烈，风格鲜明，是特殊历史时期的特殊产物。


图 7–29

20 世纪二三十年代，国统区有一批艺术旨趣相投的西洋画家曾组成各种社团。成立较早的有东方画会、天马会、晨光美术会等等，他们的活动内容不拘一格。30 年代庞薰琹等人发起的决澜社，倡导和介绍西方现代绘画；而由留日学生组织的中华独立美术协会则宣扬超现实主义绘画。他们积极宣传和介绍西方同时代的现代艺术，激进的现代主义画家还同时向西方和中国的传统艺术发起了挑战，这样一来，“信仰”现代主义的艺术家势必和“信仰”古典主义的艺术家发生争论，著名的“二徐之争”就是一个例子。1929 年初在教育部第一届全国美展期间，徐悲鸿与徐志摩关于西方现代画家评价问题发生了激烈的讨论。徐悲鸿贬斥印象主义、野兽主义画家的绘画，称 P.A.雷诺阿、P.塞尚、H.马蒂斯的作品为“无耻之作”，甚至还称塞尚为“塞尚奴”，称马蒂斯为“马踢死”。徐志摩则起而为之辩护，力争这些新派画家的艺术地位和作品的价值。从当时的国情来看，画家们学习印象主义以后艺术的人数较多，学习古典油画的画家较少，学习西方流行艺术的较多，而真正掌握古典油画技巧的画家则比较罕见。徐悲鸿认为中国最需要的是写实主义和古典主义，这是中国自身的问题和需要决定的。


图 7–30

图 7–28　女人体
吴作人　1931

图 7–29　画家之子
庞熏琹　1944　毕加索风格

图 7–30　人像
庞熏琹　1927–1929　纵 64 厘米　横 49 厘米


图 7–31

抗日战争爆发后，国统区的画家们在流亡的过程中，以绘画为武器和工具投身到抗日救亡宣传活动之中。各种不同艺术见解的画家在这些活动中达到思想感情的一致，颠沛流离的生活使他们体验了普通人民的悲欢离合。有不少油画家深入大后方和西北、西南边陲，使中国的油画艺术出现了新的感情色彩，并为新的艺术突进积聚了力量。新派画（指印象主义以后诸流派的绘画）在战乱的环境里基本停止发展，在重庆曾举办过现代画展，但终因观者寥寥而草草收场。许多在战前从事新派画创作的油画家，在抗战中转而采用写实形式参加宣传活动。徐悲鸿曾撰文论及“吾国因抗战而使写实主义抬头”，并因新派画之销声匿迹而大感“痛快”。抗日战争胜利后，现代派风格的绘画才重新抬头。如 1945 年林风眠、倪贻德、关良、李仲生、郁风、赵无极、丁衍庸等人在重庆举办的独立画会首次展览就是一个例子。但相比之下，写实主义的油画家在深入大后方期间进行的写生活动显然更有价值，很多从未在油画上进行表现的题材都得到了探索，他们建立了很多新的图式和风格类型，为后来的油画民族化问题积累了经验。

20 世纪二三十年代，美术界的争论集中在中西绘画和西方学院古典主义与现代派之间，用马克思主义的文艺理论来分析、研究中国的美术现象，指导美术运动的发展的事例还不多见。1927 年以后革命的文学运动如火如荼，受其影响，美术界也出现了左翼革命美术运动的新高潮。

最早倡导无产阶级革命美术的是留日归来的许幸之。他在油画、诗歌、戏剧方面都颇具才华，并与郭沫若、夏衍等进步文艺界人士交往甚密，他受到马克思主义文艺理论和革命文学思想的影响，积极投身于左翼文艺运动，成为革命美术运动的倡导者和实践者。1929 年底他撰写的《新兴美术运动的任务》一文发表在《艺术》月刊第一期上，阐明美术运动与文化运动的阶级性问题，是左翼美术运动的一个重要宣言。

左翼美术运动、普罗美术运动关注的是美术宣传的战斗功能。左翼美术以上海

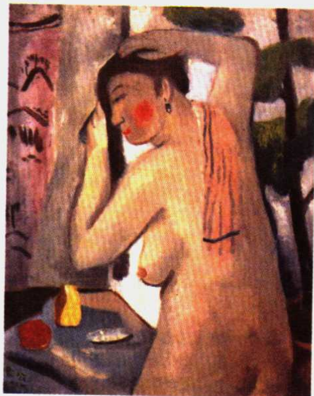

图 7–32


图 7–33

图 7–31　上海南京路
倪贻德　1940　布面油彩
纵 52 厘米　横 46 厘米
中国美术馆藏

图 7–32　浴后
关良　1934　纵 66 厘米　横 53 厘米
布面油彩

图 7–33　钟馗抓鬼
关良　20 世纪 40 年代
纵 54 厘米　横 69.5 厘米

为中心，并发展出了诸多左翼美术团体，朝花社、一八社、时代美术社、漫画社等相继成立，并开展了一系列活动。

鲁迅先生是左翼美术运动的发起者。他领导成立了左翼文艺运动时期第一个革命美术团体“朝花社”，并对“一八社”的活动直接加以指导。在鲁迅的引导下，左翼美术运动将创作的重点转移到木刻版画上，而抗日战争爆发后，左翼美术社团的工作重心也转移到抗日救亡的宣传上。左翼艺术家关注国家与民族的命运，寻求艺术的大众化之路，将斗争性、宣传性作为评判艺术优劣好坏的最高标准，对非斗争的、非宣传的美术流派、美术家和美术作品，则加以怀疑、否定。

左翼美术运动后来演化为新兴版画运动，以上海为中心的左翼美术思潮波及北京、广州等地，其间还有一大批革命志士奔赴延安，有力地支援了革命区美术事业。


图7—34


图7—35

革命区的艺术

来自前苏联的社会主义现实主义文艺理论和五四运动后形成的左翼美术思潮是解放区文艺政策的指导思想。

1938年4月，在毛泽东、周恩来、林伯渠、徐特立、成仿吾、艾思奇、周扬等人的倡议下，延安成立了“鲁迅艺术文学院”，其目的就是：

> 以马列主义的理论与立场，在中国新文艺运动的历史基础上，建立中华民族新时代的文艺理论与实际，训练适合今天抗战需要的大批艺术干部，团结与培养新时代的艺术人材，使鲁艺成为实现中共文艺政策的堡垒和核心。

1942年5月2日至23日，革命区的中共中央宣传部在延安杨家岭主持召开了有80余名文艺工作者参加的文艺座谈会，毛泽东参加了大会，并就文艺工作者的立场、态度、工作、学习等问题发表了讲话。会议结束后，毛泽东23日又作了总结性的讲话。这两次讲话后来被称为《在延安文艺座谈会上的讲话》。在延安文艺座谈会精神的指导下，革命区的文艺工作者自觉地投入到了“改造自己，改造艺术”的下乡运动中，“从劳动与土地结合过程中去找寻构图，在民主的阳光下去发现色彩”，反映根据地生活的场面，如生产动员、开荒、春耕、移民、生产竞赛、公粮会议、合作社的发展等新的题材都进入了画面。画家张仃就说，过去，革命画家在创作上，一直表现着“为大众”的方向，现在是更进一步，要画“属于大众”的作品，为大众所理解，所欣赏，所喜爱。美术的大众化形成了延安革命美术的一个突出的传统。除此之外，延安时期美术创作中的木刻艺术、故事、诗歌、秧歌剧的插图和连环图画，各种刊物、小册子的封面，以及壁报的插图、幻灯等等，都在实用的基础上体现艺术的功能。这种革命文艺的传统在1949年以后的历

图7—34 《“七七”号角》画稿 唐一禾 1940 纵33厘米 横61厘米
图7—35 到前线去 胡一川 1931



图 7–36



图 7–37



图 7–38

次运动中都得到了发扬光大。

年画、宣传画、领袖像也是延安美术的主体，它和建国后的新中国美术具有题材和风格上的连续性。鲁艺美术研究室以套色木刻、着色木刻和套色石印等多种手法印制和发行了多种年画，满足了解放区人民的要求。江丰的《念书好》、力群的《丰衣足食》等年画都反映了当时的生活。与新年画并行的还有独幅木刻版画，古元的《减租斗争》、《马锡五调解婚姻案》，彦涵的《夺回粮草》、《卫生合作社》，张望的《八路军帮助蒙古人秋收》等等都是名作。

招贴画、宣传画在延安也是一种流行形式，它和政治结合最为紧密，在战争时代起到了难以替代的宣传鼓动作用。在延安和其他解放区还有大量表现革命领袖、劳动英雄和文教英雄的作品也为以后新中国的美术创作确立了典型的题材范围。自遵义会议（1935）确立了毛泽东在中共的历史地位以后，毛泽东的领袖形象已经不断地出现在一些公众的场台之中，而表现领袖与历史、领袖与人民的作品就成了革命美术一个基本的但又是十分重要的题材。虽然延安时期表现毛泽东形象的作品，已经出现了油画、油墨彩画、炭画、水墨画、版画等多种材质的形式，它们在艺术技巧上一般都比较简单，所显示出的是一种政治热情之外的朴素的情感。

第七节　近代工艺美术

庚子事变以来，外国机制商品大量涌入中国，来自西方的现代工艺设计开始在中国流行一时，工业产品、商品、服装、书籍装帧设计中出现了明显的西化因素，这种风气一直延续到今天。

辛亥革命后，宫廷工场由萧条惨淡到彻底解体。第一次世界大战和国际性经济大萧条期间，工艺设计中的仿洋风气流行一时，出现过一些优秀的作品和匠师，并在诸多国际博览会上获过奖牌，但整体上仍然无法与西方现代设计相互抗衡。工艺美术教育早在本世纪初就已施行，如南京两江优级师范学堂便开设过手工、图案课程。民国时期，许多美术专科学校都设立了图案系科并采用新式教学方法，为现代工艺美术事业培养了一批人才。吕凤子、陈之佛、颜文樑、雷圭元等人曾为这一时期的工艺美术教育事业作出过积极贡献。陈之佛编写了《图案讲义》，并在上海建立尚美图案馆，为厂家提供设计方案。以后他还编著出版了《图案 ABC》、《表号图案》、《图案构成法》等著作。另外，雷圭元也著有《新图案学》、《新图案的理论和作法》等专著。这些著作为中国的早期图案学研究奠定了理论基础。

图 7–36　1940 年鲁艺分校的木刻家们在创作《徐肖冰侯波摄影作品集》

图 7–37　1942 年 5 月毛泽东与参加延安文艺工作者座谈会上的代表合影

图 7–38　《在延安文艺座谈会上的讲话》书影

总起来看，近代民国以来的图案、书籍装帧和商标、广告、包装和店面装饰等现代商业美术均取得了突出的成就，服装设计、室内装饰、工业设计等现代工艺亦初露端倪，这些成就为新中国工艺美术事业的发展打下了基础。

思考题

1 何谓外销画？
2 何谓“道咸画学中兴”？
3 中国早期现代艺术运动之情形如何？
4 请简要介绍左翼革命美术运动。



《图画修得法》

李叔同，作于一九〇五年，选自《弘一法师》，中国佛教图书文物馆，一九八〇年五月。

我国图画，发达盖早。黄帝时史皇作绘，图画之术，实肇乎是。有周聿兴，司绘置专职，兹事浸盛。汉唐而还，流派灼着，道乃烈矣。顾秩序杂沓，教授鲜良法，浅学之士，靡自窥测。又其涉想所及，狃于故常，新理眇法，匪所加意，言之可为于邑。不佞航海之东，忽忽逾月，耳目所接，辄有异想。冬夜多暇，掇拾日儒柿山、松田两先生之言，间以己意，述为是编。夫唯大雅，倘有取于斯欤？

第一章　图画力之效

浑浑圆球，汶汶众生，洪荒而前，为萌为芽，吾靡得而论矣。迨夫社会发达，人类之思想浸以复杂。而达兹思想者，厥有种种符号。思想愈复杂，符号愈精密。其始也蟠屈其指，作式以代，艰苦万状，阙略滋繁。厥后代以语言，发为声响，凡一己之思想感情，佥能婉转以达之，为用便矣。然范围至狭，时间綦促，声响飘忽，霎不知其所极，其效用犹未为完全也。于是制文字、尚纪录，传诸久远，俾以不朽。虽然社会者，经岁月而愈复杂者也。吾人之思想感情，亦复杂日进，殆鲜底止。而语言文字之功用，有时或穷。例如今有人千百，状人人殊。必一一形容其姿态服饰，纵声之舌，笔之书，匪涉冗长，即病疏略，殆犹不毋遗憾。而所以弥兹遗憾济语言文字之穷者，是有道焉。厥道为何？曰唯图画。

图画者，为物至简单，为状至明确。举人世至复杂之思想感情，可以一览得之。晚近以还，若书籍、若报章、若讲义，非不佐以图画，匡文字语言之不逮。效力所及，盖有如此。

说者曰：图画者娱乐的，非实用的。虽然，图画之范围綦广，匪娱乐的一端所能括也。夫图画之效力，与语言文字同，其性质亦复相似。脱以图画属娱乐的，又何解于语言文字？倡优曼辞独非语言，然则闻倡优曼辞，亦谓语言属娱乐的乎？小说传奇独非文字，然则诵小说传奇，亦谓文字属娱乐的乎？三尺童子当知其不然矣。人有恒言曰：言语之以达，与社会之发达相关系。今请易其说曰：图画之发达，与社会之发达相关系。蔑不可也。人有恒言曰：诗为无形之画，画为无声之诗。今请易其说曰：语言者无形之图画，图画者无声之语言，蔑不可也。若以专门技能言之，图画者美术工艺之源本。脱疑吾言，曷鉴泰西一千百五十一年，英国设博览会，而英产工艺品居劣等。揆厥由来，则以竺守旧法故。爰懔然自省，定图画为国民教育必修科。不数稔，而英国制造品外观优美，依然震撼全欧。又若法国自万国大博览会以来，不惜财力时间劳力，以谋图画之进步，置图画教育视学官，以奖励图画。而法国遂为世界大美术国。其他若美若日本，佥模范法国，其美术工艺，亦日益进步。夫一叶之绢，一片之木，脱加装饰，顿易旧观。唯技术巧拙，各不相捋，价值高下，爰判等差。故有同质同量之物，其价值不无轩轾者，盖有由也。匪直兹也，图画家将绘某物，注意其外形姑勿论，甚至构成之原理，部分之分解，纵极纤屑，靡不加意。故图画者可以养成绵密之注意，锐敏之观察，确实之知识，强健之记忆，着实之想象，健全之判断，高尚之审美心。（今严冷之实利主义，主张审美教育，即美其情操，启其兴味，高尚其人品之谓也。）

此图画之效力关系于智育者也。若夫发扬审美之情操，图画有最大之伟力。工图画者其嗜好必高尚，其品性必高洁。凡卑污陋劣之欲望，靡不扫除而淘汰之，其利用于宗教教育上为尤着，此图画之效力关系于德育者也。又若为户外写生，旅行郊野，吸新鲜之空气，览山水之佳境，运动肢体，疏瀹精气，手挥目送，神为之怡，此又图画之效力交通系统于体育者也。

今举前所述者，括其大旨，表之如左：

图画之效力

实质上：	专门之技能	普通之技能	
形式上：	智育上	德育上	体育上

第二章　图画之种类

图画之种类至繁綦赜，匪一言所可殚，然以性质上言之，判图与画为两种，若建筑图、制作图、装饰图模样等。又不关于美术工艺上者，有地图、海图、见取图(示意图——编者)、测量图、解剖图等，皆谓之图，多假器械补助而成之，若画者，不以器械补助为主。今吾人所习见者，若额面(带框的画——编者)、若轴物，若画帖，皆普通画也。又以描写方法上言之，判为自在画与用器图两种。凡知觉与想象各种之象形，假目力及手指之微妙以描写者，曰自在画。依器械之规矩而成者，曰用器图。之二者为近今最普通之名称。表其分类之大略如下：

图画
- 自在画：
  - 西洋画：明治十年后，欧来输入者，流派颇繁，姑不具论。述其种类，大略如下：
    铅笔画 擦笔画 钢笔画 水彩画 油绘
  - 日本画：传自支那颇多变化今所存者厥有数派：
    土佐派 狩野派 南宗派 岸派 圆山派 四条派
    浮世派 新派（汇集诸派，参以西洋新派画之长，谓之新派。）
- 用器画：几何图 投影图 阴影图 透视图

第三章 自在画概说

一、精神法 吾人见一画，必生一种特别之感情。若者严肃，若者滑稽，若者激烈，若者和蔼，若者高尚，若者潇洒，若者活泼，若者沉着，凡吾人感情所由发，即画之精神所由在。精神者千变尤幻，匪可执一以搦之者也。竹茎之硬直，柳枝之纤弱，兔之轻快，豚之鲁钝，其精神正以相反而见。殊于成记求之，拘矣。故作画者必于物体之性质、常习、动作，研核翔审、握管拟写，庶几近之。

二、位置法 论画与画面之关系曰位置法。普通之式，画面上方之空白，常较下方为多。特别之式，若飞鸟氢气球等自然之性质偏于上方，宜于下方多留空白，与普通之式正相反。又若主位偏于一方，有一部歧出，其歧出之地空白，宜多于主位。其他向左方之人物，左方多空白。向右方之人物，右方多空白。位置大略，如是而已。

三、轮廓法 大宙万类，象形各殊。然其相似之点正复不少。集合相似之点，定轮廓法凡七种。

甲 竿状体 火箸、鞭、杖、棒、旗竿、钓竿、枪、笔、铅笔、帆樯、弓、矢、笛、锹、铳、军刀、筏乘等之器用。竹、蔺草、女郎花等之禾本类隶焉。

乙 正方体（立方平板体、长立方体属此类）手巾、包袱、石板、书籍、书套、算盘、皮箱、箱子、方盒、砚台、笔袋、镜台、方圆章、方瓶、大盆、烟草盆、刷毛、尺、桥床、几、方椅方凳、马车、汽车、汽船、军舰、帆船、衣服折等之器用。马、牛、鼠、鹿、猫、犬等之兽类隶焉。

丙 球（椭圆卵形属此类）日、月 、蹴球、达摩、假面、茶壶、茶碗、釜、地球仪、瓢帽、眼镜等之器用。桃、李、橘、梨、橙、柿、栗、枇杷、西瓜、番瓜、茄子、葫芦、水仙根、玉葱等之果实野菜类。鸠、家鸭、莺、燕、百舌、鹤、雀、鹭等之鸟类。各种之花类。有姿势之兔、鼠、金鱼、龟、茧等隶焉。

丁 方柱 道标、桥栏、邮筒、书箱、纪念碑、五重塔、阶段、家屋等隶焉。

戊 方锥 亭、街灯、金字塔、炭斗，或家屋、建筑物等隶焉。

己 圆柱、竹筒、印泥盒、饭桶、灯笼、鼓、手卷、千里镜、笔筒等之器用类，乌瓜、丝瓜、胡瓜、白瓜、萝卜、藕、荚豆等之野菜类，鳅、鳗、鲇等之鱼类隶焉。

庚 圆椎 独尔、喇叭、笠、伞、蜡烛、桶、洋灯、杯、壶、臼、杵、锥、锚、电灯罩等隶焉。

又有结合七种之形态，成多角体之轮廓。凡花草虫鱼鸟兽人物山水等，属此类者甚多。

为广泛开展新年画工作，各地政府文教部门和文艺团体应当发动和组织新美艺工作者从事新年画制作，告诉他们这是一项重要的和有广泛效果的艺术工作，反对某些美术工作者轻视这种普及工作的倾向。此外，还应当着重与旧年画行业和民间画匠合作，给予他们以必要的思想教育和物质帮助，供给他们新的画稿，使他们能够在业务上进行改造，并使新年画能够经过他们普遍推行。

——《文化部发布开展新年画工作的指示》

第八章 传统与创新的两难选择——新中国美术

第八章　传统与创新的两难选择
——新中国美术

中华人民共和国成立后，中国的美术史进入了一个崭新阶段。20世纪50年代前期，来自解放区的革命美术传统、从苏联引入的社会主义现实主义艺术和徐悲鸿先生倡导的写实主义美术教育体系融为一体，构成了新中国美术的基石。纪念性建筑（如人民英雄纪念碑、新中国十大建筑）、纪念性雕塑、工艺美术、壁画等得到了新的发展。通俗性的年画、连环画、宣传画也受到前所未有的重视。在建设新中国的过程中，美术考古事业也取得了一系列重大成果，并不断为艺术家们提供新的传统资源。

随着复杂的国际政治形式的演变，在东西方冷战对峙的态势下，新中国对西方文化思想逐渐产生排斥、抵触的情绪，并在文化政策上采取了封闭政策，这一时期对外的联系只有社会主义阵营的苏联和东欧国家，正如西方世界对东方世界的写实主义艺术的讥讽一样，新中国对欧美世界的现代主义、形式主义、自由主义艺术也展开了猛烈的抨击。西方阵营的艺术家在东西德交界的边境小城卡塞尔不断举办“文献展”，展示“自由世界”的“自由艺术”，而中国却和社会主义国家频繁地举办联合展览，派艺术家互访，这是一场视觉战争。在中国，印象派艺术也被当成“现代主义”进行批判，而解放前介绍西方现代文艺的著作也不予再版，美术理论与创作的资源日趋枯竭。马克思列宁主义的美术理论研究制约了文艺界的风格选择。

在释读传统艺术和西方艺术时，这样一个框架也起了支配作用，对传统的“批判性继承”在很大程度上是指在阶级分析、阶级批判基础上的继承。建国后的艺术评判标准带有更强烈的意识形态色彩，各类政治话语、文化批评术语直接（或以美学为中介）取代了风格批评。

这种尺度还导致一系列的伴生现象，例如对艺术家个人身份、情趣、信仰的改造等等。画家首先要变成劳动人民中的一员，和人民群众情趣相通、意气相投，其作品才有意义。新中国成立后有一大批学院外的老画家无业可依，学院内的艺术家也必须经过洗心革面、刷垢磨光的心路历程才能被“人民”接受。画家们被组织起来奔赴矿山、水库、乡村甚至是战场进行写生创作，这是中国现代艺术史上最为波澜壮阔、激动人心的一幕。无数艺术家的内心世界在此过程中发生了巨变，像吴湖帆就用没骨法描绘了原子弹试爆成功的场面和北极冰川的神貌，郑午昌用传统山水画风格描绘了红军长征的壮举……这样的例子不胜枚举。艺术家最初的自我改造是自觉自愿、诚心诚意的，而优秀的作品往往能把个人情感和公共情怀调适到一个最佳尺度，这些作品对于激发中国人的信仰和豪情起到了无可替代的作用。

第一节　新文艺的建立

制度

新中国成立后，对美术事业的管理出现了一系列重要的调整，在国民政府时代，涉及美术教育、美术展览的管理机构由教育部负责，但现在却转到了新中国的文化部、宣传部。民国时期形形色色的民间艺术社团也开始被半官方性质的“文艺工作者协会”、“美术家协会”取代。活跃在基层的是各种群众艺术馆、文化馆、文化站、青少年宫，负责传达领导通知，组织地方美术运动。制度上的调整对艺术功能的转变起到了巨大的保障作用。

来自延安的革命美术家在新中国成立之初接管了旧中国各级各类艺术院校，例如，1949 年 2 月 15 日，国立北平艺专即被人民政府接管（12 月 16 日，中央人民政府决定任命徐悲鸿为中央美术学院院长）；同年 5 月底，上海也成立上海军管会文化教育接管委员会；6 月 7 日，杭州军管会文教部军代表倪贻德，副代表刘苇、魏猛克（后来还包括刘汝醴）接管了国立杭州艺专。对旧的艺术院校的接管是全国性的事务，其他院校都经历了和北平艺专、国立杭州艺专类似的命运。

在接管工作的同时，中央政府也在积极地进行各类组织机构的创建工作，1949 年 7 月 2 日－19 日，第一届“中华全国文学艺术工作者代表大会”在北京召开。在大会上，周恩来做了“在中华全国文学艺术工作者代表大会上的政治报告”，郭沫若做了“为建设新中国的人民文艺而奋斗——在中华全国文学艺术工作者代表大会上的总报告”，周扬做了“新的人民的文艺——在全国文学艺术工作者代表大会上关于解放区文艺运动的报告”，茅盾做了“在反动派压迫下斗争和发展的革命文艺——十年来国统区革命文艺运动报告提纲”的讲话。此次会后，就在 7 月 21 日，中华全国美术工作者协会（全国美协）举行了成立大会。随后全国各地相继成立了地方美协，能够成为美协会员是新中国美术工作者的一份荣耀。

除了半官方性质的美协之外，新政府也直接参与了对美术事业的管理。1949 年 11 月 1 日，中共中央文化部成立，沈雁冰为部长，下设艺术、科学、电影、印

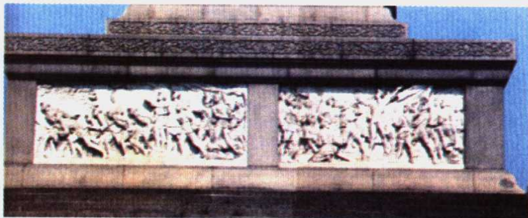

图 8－1


图 8－2

图 8－1　人民英雄纪念碑须弥座

图 8－2　1949 年为了迎接解放，董希文与中央美院 52 届绘画系甲班同学一起绘制大幅领袖像。图为作品完成后师生合影。

刷、出版、社会文化六大事业管理局，20世纪90年代之前，新中国文化部艺术局美术处对于组织全国各类美术运动起到了核心枢纽的作用，美术院校、美术家协会、各级文化馆、文化站、群艺馆一直是文化部艺术局可以调动的重要资源和稳定的合作伙伴。

纲领、路线、理论

以“讲话”为核心的文艺政策也对新中国的艺术风格、艺术趣味起到了决定性的塑造作用。周扬及其身边的马克思主义文艺理论工作者、精通俄语的文艺理论翻译家、来自延安的革命美术理论工作者……等等是构建新中国美术理论的核心人物，他们的观点、意见对“革命文艺传统”的确立起到了关键作用。对新年画、连环画、宣传画的推动，对美术学院“苏派”艺术的普及，对传统中国画、文人画的批评与改造，对“工农兵艺术”、“大众美术”的重视，对民间艺术的发掘与整理，和对西方现代艺术的猛烈批评等等几乎都可以在新中国有关美术运动的各种纲领、路线、理论中找到对应点，以及相关的文件、指示。


图8–3

二　“苏派”与“油画民族化”

新中国的成立在油画家群体中也激起了一股豪情，他们以写实手法描绘农村、工厂和部队的新事物、新气象。董希文的《开国大典》、罗工柳的《地道战》、吴作人的《三门峡》等都是代表性的作品。20世纪50年代有一批留学生赴苏联学习油画，还聘请了苏联画家马克西莫夫等来中国执教。20世纪60年代前期，中央美术学院设立了工作室制。浙江美术学院聘请了罗马尼亚画家开办油画训练班，创作了一批充满英雄主义精神的作品。在“苏派艺术”的影响下，高虹、侯一民、何孔德、蔡亮、靳尚谊、全山石、詹建俊、妥木斯等新一代画家脱颖而出，成了新中国油画艺术创作的中坚力量，他们的作品既有鲜明的苏派艺术的印记，也体现出对油画民族化问题的执着探索精神。

前苏联和俄罗斯美术对中国现代美术的影响始于20世纪30年代。延安时期，许多美术工作者也吸收了苏联美术的经验，其艺术思想和创作方法都是美术工作者争相借鉴的唯一范本。1949年后，由于延安美术传统的影响，苏联美术在很长时期内一直影响着中国美术。早在1949年10月1日，前苏联文化艺术科学工作者代表团就已开始访问北京，其中就有莫斯科美术家协会副主席费诺格诺夫，代表团和中国的文艺工作者展开了密切的交流。10月19日，苏联画家费诺格诺夫与上海美术家见面，报告了苏联艺术在社会主义建设中的作用、如何与西欧颓废艺术思想作斗争、苏联政府如何重视艺术及目前所取得的伟大成就。前苏联的艺术工作经验对新中国的文艺路线决策者产生了重要的影响。

图8–3　1955年，江丰在欢迎苏联专家大会上致词。


图8-4


图8-5


图8-6


图8-7

图8-4 1956年"马训班"在农村画外光作业

图8-5 1956年马克西莫夫指导创作看草图

图8-6 博巴教授在授课。

图8-7 黄宾虹 1953

1952年12月15日，《人民日报》发表了社论《向苏联艺术家学习》，1954年5月1日，江丰、王朝闻、蔡若虹、王式廓、米谷作为中国文化部代表团成员出席了莫斯科"五一"国际劳动节观礼。他们回国后，全国美协召集在京的理事和美术单位的负责人举行了座谈会，请他们介绍苏联美术创作和美术教育等方面的情况。江丰也向美院的师生作了汇报。这一年的9月，苏联美术家协会组织委员会主席盖拉西莫夫致函全国美协，表示支持全国美协制定的进一步工作计划，至此苏联的美术援助工作开始启动。

从20世纪50年代初学习苏联开始，美术界采取请进来和走出去这两种方式，全面引进苏联的美术。1952年派出了第一批留苏学美术的学生，到1962年共有罗工柳、李天祥、林岗、萧锋、全山石、邓澍、郭绍纲、冯真、张华清、徐明华、苏高礼、李骏等，就学于俄罗斯列宾美术学院，回国后被分配到北京、杭州、南京、广州的几所美术院校从事教学工作，进一步传播了苏联油画的技巧和方法，是建立苏式教育体系的主要骨干。

"请进来"的苏联美术为"三个人和一个体系"，三个人即盖拉西莫夫、扎莫施金、马克西莫夫；一个体系即契斯恰可夫素描体系。在三个人中以马克西莫夫影响最大。

1955年2月19日，马克西莫夫作为苏联政府委派的第一个美术专家来到北京，出任中央美院顾问。他在中央美院举办了具有深远影响的"油画进修班"，参加进修班的都是受过高等美术院校的专业训练、已有一定创作成就的青年教师和油画家，侯一民、詹建俊、靳尚谊、任梦璋、王流秋、俞云阶、秦征、王德威、高虹、何孔德、谌北新、魏传义、武德祖、汪诚仪、袁浩、王恤珠等都是"马训班"学员。关于马克西莫夫油画训练班的教学特色，艾中信先生有一个很好的总结，他在《现实主义的油画技巧——向苏联美术家马克西莫夫学习》中谈到了学习的三点体会：1、造型的具体性、真实性和鲜明性；2、绘画的形象记忆力；3、艺术的完整性。

"马克西莫夫油画进修班"于1957年结束，在学员的毕业作品展上，王流秋的《转移》、王德威的《英雄的姐妹们》、秦征的《家》、詹建俊的《起家》、谌北新的《晨》、任梦璋的《收获季节》、侯一民的《青年地下工作者》、高虹的《孤儿》、袁浩的《长江的黎明》、王恤珠的《待渡》等都获得了广泛的好评。通过"油画进修班"，马克西莫夫在中国产生了巨大的影响。此后，苏式教育体系很快在中国形成。

油画民族化

油画民族化的一个基本命题是如何用外来的材料、技术重新建构本土的视觉形象。我们在接受油画这种视觉表达方式的同时，也接受它背后那固有的文化表述模式。西方的宗教故事画、历史画、寓意性拟人形象，西方的自然景观、人文掌

故等等是油画传入中国之际不容我们选择的视觉信息，也是留学生画家在学习过程中最为熟悉的视觉形象。这种先入为主的图像形态显然在中国艺术家和观众的心理上造成一种压力，让我们用油画语言去表现本民族的历史故事或自然景观时总是显得不够自信，在“洋味”和“土味”之间大伤脑筋。

油画民族化本来是一个自然的演变过程，但在20世纪50年代后期，油画民族化却逐渐带有意识形态的色彩，变成了指导油画家创造的一个口号，由此引起了艺术家的反思。

在1956年文化部举办的“全国油画教学会议”上，董希文作了关于油画中国风格的长篇发言，他说：

> 关于油画，由于我们努力学习苏联及其他国家的油画经验，已经有了显著的进步，产生出许多能真实地表现生活的作品，但为了使它不永远是一种外来的东西，为了使它更加丰富起来，获得更多的群众更深的喜爱，今后，我们不仅要继续掌握西洋的多种多样的油画技巧，发挥油画的多方面的性能，而且要把它吸收过来，经过消化变成自己的血液，也就是说要把这个外来的形式变成我们中国民族自己的东西，并使其有自己的民族风格。

风格问题是“全国油画教学会议”讨论的几大问题之一。有代表指出：1、民族风格本身是逐渐形成的，不能割断历史，也非一朝一夕的突变，所以要由浅入深，不断努力学习。2、我们既要民族风格，同时也要发挥油画特点。3、油画的民族风格决不是用油画颜料来画中国画，如用单线平涂的方法去教学生是不行的。4、当掌握了油画性能和具有一定表现能力之后，应根据自己民族的风俗习惯、爱好、优良传统，创作中国气派的油画风格，不能仅仅停留在西洋的表现形式上。5、要追求民族风格，必须真正理解祖国绘画现实主义传统本质。6、仍然要学习外国的先进经验，尤其向苏联学习。学习越好，有益无损。7、民族风格不能狭义理解。

在外国美术家眼中，油画民族化也是一个复杂的问题，马克西莫夫在全国美协理事会第二次全体会议上的讲话中就说过：

为了不局限于对任何人的模仿，中国的艺术家们应该更多地观察周围的生活，研究典型并且突出地表现中国人民的性格特征，构图也不要按照西欧或是苏联的一些例子，而在研究生活和对象的基础上创造具有自己的独特风格的自己民族的构图。

他还认为从事油画方面创作的中国的艺术家们不只应该看，应该研究西欧的、俄国的和苏联艺术的典范作品，同时也不要拒绝从中国的民族风格中吸收一些技巧的因素……

但是，当油画民族化变成一种口号、压力，而非艺术家个人的自由选择时，一些负面的因素也开始出现了。像散点透视、单线平涂、画面留白、题诗题词、盖



图8–8



图8–9



图8–10

图8–8 潘天寿接受苏联艺术科学院院士称号
1958 杭州

图8–9 小憩
潘天寿 纸本指画 纵224厘米 横105.5厘米

图8–10 榕下渡牛图
李可染


图8-11


图8-12


图8-13


图8-14

图8-11 谱韵
吴大羽 纵64厘米 横25厘米
20世纪50年代

图8-12 刘少奇和安源矿工
侯一民 1961 纵150厘米 横320厘米

图8-13 英勇不屈
全山石 1961 纵223厘米 横127厘米

图8-14 山歌
董希文 1962 纵53厘米 横40厘米

收租院

《收租院》，中国现代大型泥塑群像。创作于1965年6–10月，陈列于四川省大邑县刘文采庄园。作者是当时四川美术学院雕塑系教师赵树桐、王官乙，学生李绍瑞、龙绪理、廖德虎、张绍熙、范德高及校外雕塑工作者李奇生、张富纶、任义伯、唐顺安和民间艺人姜全贵。四川美术学院雕塑系教师伍明万、龙德辉带领一年级学生隆太成、黄守江、李美述、马赫土格(彝族)、洛加泽仁（藏族）参加了后期的创作。收租院于1965－1966年间在北京复制展出，曾引起很大反响。其后曾在阿尔巴尼亚、越南展览，1988年则以玻璃钢镀铜新材料的复制品在日本巡回展出。类似的大型雕塑还有西藏题材的《农奴愤》。



章、用宣纸作画等等手法都成了试验的方向，而获得成功的艺术家却微乎其微。在油画民族化的问题上，有许多画家一直保持沉默，如徐悲鸿始终没有提到民族化。什么是油画民族化？油画如何民族化？这是老一代艺术家留给我们的一个尚未解决的难题。

三 年连宣艺术

新年画、连环画、宣传画艺术的普及工作是新中国早期美术运动的重要内容。老人喜欢年画，少年人爱看小人书，而宣传画又是激励、教育青年人的常见形式。和新中国的美术电影、动画片一样，优秀的新年画、连环画、宣传画凝聚了几代艺术家的心血，也是伴随新中国几代人共同成长的一笔珍贵的视觉财富。

新年画

“新年画创作运动”肇始于1949年文化部颁发的“关于开展新年画工作的指示”。在此之后，国立艺专（中央美院前身）研究部就立即发动组织校内教授创作新年画，成立创作小组，印制创作内容参考。1950年的春节，由中华全国美术工作者协会和新华书店华北总店还主办了“1950年全国年画展览”。1951年10月18日，中央文化部、出版总署发出“关于加强年画工作的指示”，提出：

新年画应充分利用与发挥民间年画的优良传统。在内容方面，凡有关人民对于幸福生活的希望与追求（如平安、长寿、多儿女、丰衣足食之类），对于美好风物的欣赏与爱好（如山水、风景、人物、花果之类），以及为人民所熟悉的优秀历史故事、民间传说、民间戏曲故事等等都可以适当地加以保留。

文化部长周扬说：“年画的内容可以用四句话来概括，这就是：五谷丰登、六畜兴旺、长寿多子、美满婚姻。”

1952年7月文化部再次颁发新年画创作奖金，在政府的倡导下，新年画创作的地区和人数均已翻番，而出版发行的数量也迅速增加。新年画的内容也随着形势

的发展，增加了经济建设、抗美援朝、保卫世界和平等题材。像李可染的《工农模范北海游园大会》、叶浅予的《全国各民族大团结》、力群的《毛主席的代表访问太行山老根据地人民》、石鲁的《幸福婚姻》、张隆金和方增先的《人民的西湖》都是著名的例子。

在20世纪60年代初，新年画一直展览不断。1965年1月，在北京举办了“全国美展华东地区作品展览”（“第四届全国美展”），其中的山东年画作品，受到了广泛的注意。蔡若虹在《美术》上发表了《山东年画有三好》的文章，高度赞扬了吕学勤的《三代民兵》、庞卡的《读毛主席书，听毛主席话》等一批优秀的作品。一年后，由全国美协在北京举办的“华北区1966年年画、版画展览”，再一次成为美术界的焦点。

文革开始后，新年画运动开始衰落，而宣传画的地位却逐渐上升，进而发展成为文革美术的主体。



图8–15



图8–16

连环画

新中国连环画的繁荣和国家对连环画出版所采取的鼓励政策密不可分，对连环画出版单位的重组就是一个典型事例。人民美术出版社和上海人民美术出版社的成立具有重大意义，后来的精品连环画多数由这两家出版社出版。

新中国连环画名家有刘继卣、刘旦宅、程十发、戴敦邦、王叔晖等著名的国画家，连环画只是其画余之作。刘继卣以画狮虎猿犬见长，画风沉稳雄浑，其作品《鸡毛信》、《武松打虎》、《穷棒子扭转乾坤》、《东郭先生》都给人留下了深刻的印象。顾炳鑫、贺友直从事连环画创作五十余年，其作品均在百部以上，他们的作品运用工整流畅的传统白描手法，人物刻画细腻入微，是连环画艺术的上乘之作。这一时期还发展出了一种叫做年画连环画的品种来，即以年画的形式印刷，并供张贴之用，但内容都取自连环画，经过有序组合后成为一组叙事完整的画面，多为四条屏、八条屏，也有十二条屏者，如贺友直的《李双双》、赵宏本、钱笑呆的《孙悟空三打白骨精》等。

“文革”开始后的几年里，连环画的创作与出版进入了停滞阶段。1966–1970年的5年间，只有《焦裕禄》、《毛主席的好战士雷锋和王杰》、《挺进报》，《消息树》等作品。1972年后，连环画的出版有所恢复，1973年10月，《连环画报》复刊。此一时期较有代表性的作品有《黄继光》、《阿福》、《智捕大鲟鱼》、《闪闪的红星》、《渔岛怒潮》、《小刀会》、《祝福》、《商鞅变法》、《西门豹除巫》等等。

“文革”之后，连环画出版呈多样化趋向，1977年之后的著名作品有《劳动创造了人》、《女英雄刘胡兰》、《铁道游击队》、《伤逝》、《药》、《郑成功收复台湾》、《逼上梁山》、《万里送礼》、《白光》、《牛虻》、《十二品正官》、《为奴隶的母亲》、《第

图8–15 南天门
宋兴民 1958

图8–16 码头
胡善余 1975
纵32厘米 横33.5厘米

连环画

连环画也叫“小人书”、“回回图”，是我国极富传统的一种艺术形式。中国早在春秋、战国时期的青铜器上，就有记载攻战事迹的连环画。连环画在两汉魏晋时期形成，许多画像砖石、壁画上都有连续的主题，连续的画面。随着版刻印刷术的繁荣，宋人小说便有上图下文者，称“出相”；明清小说中有只绘书中人物者，称“绣像”，有画每回故事者，称“全图”，也谓之回回图。到清末民初时期，现代出版印刷术的普及使连环画、漫画迎来了一个新的高峰。光绪34年(1908)，上海文益书局出版了连环画《三国志》，全书二百余幅画面，这是近代石印连环画的第一部。当时的连环画也叫叫公仔书、菩萨书、伢伢书、北方人则多称之为“小人书”。新中国的连环画艺术出现了史无前例的全面繁荣。连环画实现了文字符号和视觉形象的互换，是造型艺术和文学艺术的完美结合。

二次握手》、《逼上梁山》、《说岳全传》、《李尔王》、《神秘的大佛》、《哪吒闹海》、《唐伯虎》、《十二寡妇征西》等等。1977年至1980年，全国共计出版连环画3000余种，总印数达10亿册。

20世纪70年代末至80年代中期，连环画艺术又出现了一个高潮。1979年陈宜明、刘宇廉和李斌合作的《枫》标志着连环画又一次高峰的开始，而且，《枫》还成了“伤痕美术”的代表作。大约在1986年以后，中国连环画出书的品种和印刷数量都大量下降，在对外文化开放的同时，美国、日本的境外卡通连环画乘虚而人，大量抢占中国市场，中国本土的优秀连环画传统受到挤压。在今天，如何重塑中国的连环画、动画、漫画形象，发掘中国艺术史的视觉资源，探索中国传统文化中深蕴的抒情方式是一个重要的问题。

宣传画

宣传画是一种政治性极强的公共艺术，毛主席早在《在延安文艺座谈会上的讲话》中就指出：“我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。”这些指示可被视为新中国宣传画艺术的一块重要理论基石。中华人民共和国建立后，宣传画有了新的发展，影响较大的宣传画家有哈琼文、翁逸之、吴敏、游龙姑、吴性清、钱大昕、杨文秀、张汝济等，他们多集中在北京、上海、天津进行宣传画创作，其中天津成为出版宣传画最集中的地区。20世纪五六十年代，宣传画配合群众运动而繁荣。这一时期的著名作品有蒋兆和的《沿着社会主义道路前进》、哈琼文的《祖国万岁》、钱大昕的《争取更大的丰收，献给社会主义》、杨文秀的《猪多肥多粮高产》、刘秉礼的《心怀祖国，放眼世界》等。20世纪60年代后期，宣传画开始迅猛发展，至“文化大革命”而达到极至。

1966年初《红旗》杂志发表了元旦社论《政治是统帅，是灵魂》，在此前后，中共中央华北局宣传部副部长梁寒冰在“华北区1966年年画版画展览”观摩会上作了题为《高举毛泽东思想红旗，画出我们时代最新最美的图画》的报告。梁寒冰在这个报告中提出“要画革命画，先做革命人”，他说：

> 美术工作者应当正确处理艺术与政治的关系，要在自己的工作中突出政治。无产阶级的美术家应当首先是无产阶级革命家。

在梁寒冰讲话的同时，主持美协工作的华君武也在这个会上作了《以政治统帅创作》的发言，此后“三结合”、“三突出”、“政治挂帅”的创作模式成了艺术界最高原则。文革时代的任何一件能被接受的绘画都带有宣传画的政治属性，而与之相反的绘画（如文人画、抽象油画）则被打上了“黑画”的印记，遭受无休止地批判。

四 文革与文革后艺术

文革美术

文革美术可分为两个阶段，第一阶段是红卫兵美术运动。自1966年夏，红卫兵运动诞生后，红卫兵美术也随之产生。并于1967年形成高潮，大批判专栏、红卫兵战报、宣传画、漫画、纪念章等铺天盖地，构成文革时期新的艺术景观。第二阶段是文革后期的全国美展和地方美展。1972年5月，国务院文化组举办了“纪念毛主席《在延安义艺座谈会上的讲话》发表30周年全国美术作品展览会”，展出的一批中国画、油画、版画、连环画作品，产生了轰动效应，像“样板戏”一样被誉为“样板画”的作品开始大量出现。

伤痕美术

1978年8月11日，上海《文汇报》发表了中篇小说《伤痕》。以此为发端，国内开始出现一系列反思文革的文学作品，如《神圣的使命》、《大墙下的白玉兰》等等。这些对文革沉痛反思的作品被称为“伤痕文学”、“反思文学”。

参与伤痕文学创作的主要是新一代的文学家，刘心武，卢新华、白桦等人的作品很快引起了国人的瞩目。刘心武的短篇小说《班主任》、卢新华的小说《伤痕》成了新时期“伤痕文学”的代表作。20世纪80年代中后期，“知青文学”开始发端，其中有邓贤的《中国知青梦》、梁晓声的《一个红卫兵的自白》、安文江的《我不忏悔》等等，对文革中受害至深的知青群体的生活和思想进行解剖，反映出这段荒谬历史中的真实。

对文革的批判是早期伤痕美术的主题。像程丛林的《1968年x月x日雪》，高小华的《为什么》，陈宜明、李斌的《无知和有知》，邵增虎的《农机专家之死》，罗中文、雷虹等的《孤儿》，以及由陈宜明、刘宇廉和李斌合作的连环画《枫》等都属此类作品。

在文革时期，人们习以为常的论点是并不存在超阶级的人性，世界上“没有无缘无故的爱，也没有无缘无故的恨”，人道主义、人性论被指责为资产阶级的意识形态，在社会主义国家中，人们所拥有的只是崇高的阶级情感。但是，艺术家在个人实践的过程中却往往会同上述看法相互抵触，自“延安讲话”之后，这样的矛盾就一直存在，严峻的历史形势让艺术家们心甘情愿地做出了让步，但在新的历史时期，人性的问题又重新浮出了水面。在伤痕文学和伤痕美术中，艺术家展示了更多的非阶级的或超阶级的情感，朋友间的友情，父子、母女亲情，男女之间的恋慕和情感纠葛，对陌生事物的惊奇，怀乡、怀旧的情结，个人种种复杂的情绪变化……这一切似乎与壁垒森严的阶级情感没有太多的关系，然而更贴近普通人的生存体验，更容易唤起人们情感上的共鸣。



图8–17



图8–18

图8–17 枫
陈宜明 刘宇廉 李斌 1979 连环画

图8–18 为什么
高小华 油画 纵107.5厘米 横136.5厘米

北岛的诗

忘掉我说过的话
忘掉空中被击落的鸟
忘掉礁石
让它们再次沉没
甚至忘掉太阳
在那永恒的位置上
只有一盏落满灰尘的灯
照耀着

雪线以上的峭崖
经尽一次次崩塌后
默默地封存着什么
雪线下
溪水从柔和的草滩上
涓涓流过



图8—19

伤痕美术直接触及到了“人性”这个最为古老的话题，这样一种文艺创作倾向很快引发了理论界对人性问题的讨论，激起了两种全国性的社会反映，一种是马克思主义理论工作者对马克思的《手稿》，对马克思学说中关于“人道主义”、“人性论”章节的重新解释；而另一种则是民间自发的“美学大讨论”。从气质上讲，伤痕美术中蕴含的“忧伤”意识更富有浪漫主义色彩，它重新唤醒了人对生命的惊奇与敬畏，刚毅、麻木的心灵开始解冻、复苏。这种情绪在诗人北岛的笔下得到了最好的诠释。

第二节　新潮美术、各类新艺术

一 新潮美术

大约1983年前后，除了林风眠、吴大羽、刘海粟等老一代艺术家之外，年轻人中的西方现代艺术运动也开始崭露头角。例如1983年9月，在上海复旦大学举办的“83年阶段·绘画实验展览”中，参展绘画大多数都是抽象半抽象的作品。至1984年第六届全国美展以后，各地很快兴起了许多自发性的青年群体展览，声势遍布全国二十多个省、市、地区。在“现代化”的大语境下，西方现代主义的手法渐呈普及之势。浙江美院“85新空间”艺术展前后，在全国各地出现了近百个青年人现代艺术群体，推出了众多探索性作品，《中国美术报》、《美术思潮》、《江苏画刊》、《画家》、《美术》对此作了公开宣传，新潮美术得到了蓬勃发展。1986年8月，由《中国美术报》与珠海画院主办，广东珠海市召开了“’85美术思潮大型幻灯展暨理论研讨会”，从各地收集了近千张新潮美术作品幻灯片进行展示，这是新潮美术的一次总结性会议。会后有代表建议发起举办一次全国性的现代艺术原作展览，并定于1987年7月在北京农业展览馆推出“各地青年美术家学术交流展”。由于种种原因，展事被推迟至1989年2月，展览开幕后，有大批来自浙江、西南、湖北、江苏、福建等地的青年艺术家齐聚北京，参展、观展。由于展场出现肖鲁、唐宋的枪击作品事件和“爆炸恫吓”信件，展览被迫两度停止，1989年2月19日，展事匆匆收场。

回顾“85新潮”，我们从中可以读出抽象主义、超现实主义、达达、波普等几类重要西方现代主义风格。“85时期”的现代主义和上世纪三四十年代早期现代派的区别是，青年艺术家充分借鉴了达达和波普这两种样式，把更新的西方艺术观念带入了中国。达达艺术填补了上世纪三四十年代的空白，波普是全新事物。杜

图8—19　诗人北岛

尚、博依斯的实验艺术精神是在新潮美术中逐渐发展起来的核心观念，对中国原有的艺术系统、艺术观念造成了很大冲击。

新潮美术的主流是“前卫艺术”，对现存体制、流俗文化的批判精神是中国前卫艺术家的明显标志。20世纪90年代之后，境内外的艺术市场开始大量炒作前卫艺术，前卫“符号”成了致富扬名的工具。同时，政府对文化艺术事业的“弛禁”政策也让前卫艺术家产生了无的放矢之感，如此种种情形使学院外的前卫艺术家们感受到了沉重的压力。在新潮美术运动中还有一些成名的艺术家移居欧美，或把目光投向国际艺术市场，关注西方艺术策展人的理论动向、趣味偏向，以“中国身份”直接参与西方世界的“游戏规则”。新潮美术也引起了新一轮深入研究西方艺术的热潮，在国内几大美院中都有一批对西方传统艺术、现代艺术充满热情的优秀教师。值得一提的是，经历了新潮前卫艺术运动之后，很多理论家、艺术家开始了新的反思，他们把精力投入到对“实验艺术”的探索之中，强调非功利、去意识形态化和真实的个人体验。

1989年的政治风波为85运动划上了一个句号。1992年秋，国内一批青年批评家组织了广州油画双年展，此次展览的一个宗旨就是“将前卫艺术推向市场”。广州油画双年展代表了中国现代艺术发展的一个重要转折——中国人所陌生的市场经济（如画廊、策展体制）逐渐对艺术家产生了直接的影响。当艺术家们彻底摆脱了政治高压，把个人荣辱托付给趣味芜杂，变换不定的艺术市场时，新的困惑和失落感也同时出现了。


图8—22


图8—23


图8—24

二 新艺术

新生代绘画诞生于1989—1995年间。方力均在1990—1992年间创作的典型画面——打哈欠的光头北方青年形象成了很多青年人用以自况的象征符号。1993年前后，刘小东创作了一批“现实主义”作品，如《海边》(1993)、《白胖子》(1995)、《青春故事》(1993)、《违章》(1996)等等，这类作品其实是借助民工、无业青年等形象来抒解现代中国知识分子内心的苦闷。画中人物或表情呆滞，或茫然无归，


图8—20


图8—21

图8—20 今晚没有爵士
张培力 1987

图8—21 折射
胡建成

图8—22 医生像
靳尚谊 1987 纵110厘米
横120厘米 中国美术馆藏

图8—23 自由引导人民
岳敏君 1991

图8—24 田园牧歌
刘小东 1989


图8-25


图8-26

或嬉皮笑脸，或冷酷绝情……体现了上世纪90年代前期中国青年知识分子内在的感伤气息——玩世不恭是逃避痛苦的一种方式，但却常常被人误解为浅薄和冷漠。

新生代在意象上不是一种批判现实主义精神，而是具有一种新现实主义色彩。除了方力均、刘小东之外，赵半狄的《蝴蝶》(1991)、《小张》(1992)也都是人们经常提到的典型作品。有人用“玩世现实主义”来描述新生代艺术家的作品，这种创作类型在20世纪90年代后期的青春残酷绘画中得到了延续。

在青春关怀这个话题上，新生代和青春残酷艺术是一个整体，并和“85”以来的前卫艺术拉开了距离。但青春残酷艺术在手法、风格上模仿韩日、欧美的痕迹极重。其自身的时尚文化品格、过分阴郁的趣味也往往招致批评。另外，青春艺术也是一种泛亚洲现象，亚洲地区独特的现代性体验在青年人群中带来了复杂的情感内容，这种体验和欧美艺术家对“现代性”的体验有一定的出入，它缺乏欧美后现代青春主题艺术暴烈、形而上的荒诞意味，但对柔糜病态私密感受的表现则有过之而无不及。除了商业文化的熏染之外，20世纪90年代以来在日韩等亚洲国家举办的一系列现代艺术展是青春残酷艺术的一个重要风格样板。

20世纪90年代以来，国际艺坛有三个相对集中的论题，即文化身份、公共艺术和涉及非物质化艺术。这些问题都被活跃于西方的华人批评家、艺术家介绍到中国，在国内专业刊物上得到了热烈的讨论。

20世纪90年代中期之后，架上与非架上艺术的争论开始兴起，非架上艺术主要指以装置、行为、录像和照片为外在形式的观念艺术，以及后来的电子虚拟影像艺术。架上与非架上之争在各大美术院校中同时引起了骚动，随后出现的现象是各类新艺术在实验艺术的名目下得到了统一，架上和非架上艺术最终相互包容，二者的紧张关系得到了缓解。

当代中国新艺术积极的一面是部分艺术家逐渐学会放弃借用来的技巧、观念和素材等，开始尝试着用自己的表达方式和语言进行创作，这为亚洲艺术取得新的自我超越提供了可能，也为21世纪亚洲艺术的发展奠定了基础。

图8-25 坐着的女孩
展望 1991 真人等大

图8-26 批评家李小山
毛焰 1992 纵170厘米
横110厘米

第三节　港台及海外华人艺术


图 8–27


图 8–28



图 8–29

现代主义的“胜利”

早在 20 世纪 50 年代初，港台地区即有一些画家利用展览会和报刊杂志，宣传并移植现代主义美术，台湾现代主义美术的兴起和民间力量与对国民党高压集权的反抗有关，除此之外，我们也可以把这种与大陆完全不同的文化模式放到冷战文化的大背景中进行反思，从价值认定的角度来看，港台艺术家更多的是倒向了西方现代主义。

20 世纪 50 年代中后期，台湾产生了十几个旨在宣扬现代主义美术的团体，主要有东方画会、五月画会、现代版画会、四海画会，台中、台南的美术研究会等等。像大陆地区一样，台湾地区的现代美术运动也面临着本土文化、本土情感和西方现代主义的剧烈冲突。例如 1976 – 1979 年间，台湾曾发生过以“爱国家、爱民族、关心社会大众生活”为内容的乡土文艺运动。但 1980 年后，台湾地区的现代美术运动又出现了新的高潮，涌现了像饕餮、现代画会、中国现代画协会、台北新艺术联盟、新思潮艺术联盟、艺术群、新粒子现代艺术群、滚动、笨鸟等等美术团体，这种现象和“85”前后的大陆艺坛如出一辙。另外，新抽象、新表现、超现实、新构成、装置等西方现代主义美术的新类型也开始在台湾传播。

从外在形态上看，美国的现代主义观念彻底征服了港台，催生了一大批语言驳杂、风格混乱的作品。

反思现代性

像港台一样，20 世纪 80 年代以来西方现代主义艺术在大陆也形成了一股强劲的流行时尚。自由的艺术探索、对异质文化的好奇心、政治上的冲动情绪……所有这些因素混杂在一起，在建筑、中国画、版画、油画、装饰艺术等几乎所有艺术门类中同时刮起了一股现代旋风，构成了一道庞杂的现代文化图景。然而，这种图景只是我们自己对西方现代艺术的解释，它和西方现代艺术的本来面目实际上相去甚远。

85 新潮美术之后，中国大陆地区现代艺术出现分流，就对西方艺术的接受而言，一部分人受益于欧洲古老的艺术传统，他们在短短的时间内就取得了惊人的成就；而另一部分艺术家在思想上则表现得更为激烈和活跃，他们对西方流行艺术、当代艺术的反应更为敏锐，对视觉艺术所蕴含的观念力量也更感兴趣，对他们而言，艺术实践并不仅仅意味着去呈现出某种视觉体验，而且还要去传递出自己的文化和生存体验，其中一批艺术家接过了西方实验主义艺术的旗帜，步入了

图 8–27　自画像
沙耆　1994

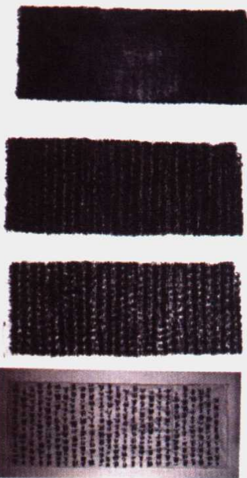
图 8–28　美术批评家栗宪庭
1991　肖全摄影

图 8–29　后八九中国新艺术展宣传品


图 8–30


图 8–31


图 8–32


图 8–33

国际艺坛，直接同西方世界的艺术世界展开了交流。对于什么是真正的“现代艺术”，他们开始有了直接的体会。

20 世纪 90 年代之后，以谷文达、黄永　、蔡国强等等为代表的一批活跃在欧美的海外艺术家纷纷以新的艺术面貌引起了世人的关注。旅法艺术批评家费大为认为，中国海外艺术家的现象是中国大陆 20 世纪 80 年代激进的文化批判运动的延续，以《大地魔术师》为标志，是在 20 世纪 90 年代西方强调多元文化的背景下出现的一股非西方背景的、来自“边缘”地区的力量中的一个部分。他们的创作不是表现为去迎合西方文化的主流，不是西方人更愿意看到的“东方符号”。海外华人艺术家的创作聚集了 20 世纪 80 年代的爆发力，加上面对新环境的挑战，实际上对西方主流文化形成了一种“挑衅”的力量，对西方主流社会来说也形成了一种文化上的“侵略”。

上个世纪 50 年代后，美国费正清学派运用汤因比理论，用“冲击－回应”的模式来解释中国的现代化、现代性问题。但是，这种理论模式在今天已受到越来越多的批评。在中国，对现代性的探索其实是一个世界范围内的比较和求证过程，其归结点就是验证有无相互感通的人性，这种探索在视觉艺术中有最生动的反应。中国的现代艺术见证了百年历史变迁，记录了现代化进程的精神轨迹，也映照了一颗灵敏、博大、深沉的民族心灵。

图 8–30　香港 1993 年度艺术节主席宣布“后’89 中国新艺术展”开幕

图 8–31　1999 年意大利威尼斯双年展展场

图 8–32　三打白骨精
刘铮　1997

图 8–33　书写一千遍兰亭序
邱志杰　1990 – 1995

思考题

1　**简介大型泥塑“收租院”。**

2　**“苏派”艺术是如何在中国传播的？**

3　**什么是“伤痕美术”？**

《文化部发布开展新年画工作的指示》

《人民日报》，一九四九年十一月二十七日

各地政府文教部门：

年画是中国民间艺术中最流行的形式之一。在封建统治下，年画曾经是封建思想的传播工具，自一九四二年毛主席在延安文艺座谈会号召文艺工作者利用旧文艺形式从事文艺普及运动以后，各老解放区的美术工作者，改造旧年画用以传播人民民主思想的工作已获得相当成绩，新年画已被证明是人民所喜爱的富于教育意义的一种艺术形式。

现在春节快到，这是中华人民共和国成立后的第一个春节，各地文教机关团体，应将开展新年画工作作为今年春节文教宣传工作中重要任务之一。今年的新年画应当宣传中国人民解放战争和人民大革命的伟大胜利，宣传中华人民共和国的成立，宣传共同纲领，宣传把革命战争进行到底，宣传工农业生产的恢复与发展。在年画中应当着重表现劳动人民新的、愉快的斗争的生活和他们英勇健康的形象。在技术上，必须充分运用民间形式，力求适合广大群众的欣赏习惯。在印刷上，必须避免浮华，减低成本，照顾到群众的购买力，切忌售价过高。在发行上，必须利用旧年画的发行网（香烛店、小书摊、货郎担子等等），以争取年画的广大市场。在某些流行『门神』画、月份牌画等类新年艺术形式的地方，也应当注意利用和改造这些形式，使其成为新艺术普及运动的工具。

为广泛开展新年画工作，各地政府文教部门和文艺团体应当发动和组织新美艺工作者从事新年画制作，告诉他们这是一项重要的和有广泛效果的艺术工作，反对某些美术工作者轻视这种普及工作的倾向。此外，还应当着重与旧年画行业和民间画匠合作，给予他们以必要的思想教育和物质帮助，供给他们新的画稿，使他们能够在业务上进行改造，并使新年画能够经过他们普遍推行。

中央人民政府文化部 部长 沈雁冰

一九四九年十一月二十六日于北京

附　录：推荐阅读书目

工具书

《书画书录解题》
余绍宋，北京图书馆，2003 年 3 月。

《中国画学著作考录》
谢巍，上海书画出版社，1998 年。

《敦煌莫高窟内容总录》
敦煌文物研究所编，1982 年。

《中国考古学文献目录 1949 —1966 》
中国社会科学院考古研究所图书资料室编，北京，1993 年。

《中国汉代画像石画像砖文献目录》
深圳博物馆编，1995 年。

《北京图书馆藏历代石刻拓本汇编》
中州古籍出版社，1989–1991 年。

图录、画册

《中国古代书画图目 1–22》
中国古代书画鉴定组编，文物出版社，1986 –2000 年。

《中国绘画总和目录》
铃木敬，东京，1982–1983 年。

《海外所存中国绘画目录》
铃木敬

《中国绘画总和图录续编》
户田祯右

《故宫文物大典(1–4)》
杨伯达、杨新编选，福建人民出版社，1993年。

《中国考古文物之美 (1–10)》
文物出版社，1994 年 12 月。

《清宫藏传佛教文物》
故宫博物院编，紫禁城出版社。

《藏传佛教金铜佛像图典》
王家鹏，文物出版社，1996 年。

《中国历代纪年佛像图典》
金申，文物出版社，1994 年。

《天山·古道·东西风——新疆丝绸之路文物特辑》
中国历史博物馆、新疆维吾尔自治区文物局。

著　作

《中国宗教美术史》
金维诺，江西美术出版社，1995 年。

《中国佛教美术史》
戴蕃豫，书目文献出版社，1995 年。

《美术、神话与祭祀》
张光直，辽宁教育出版社，2002 年 2 月。

《中国石窟寺研究》
宿白，1996 年。

《中国建筑史》
梁思成，百花文艺出版社，1998 年。

《魏晋南北朝壁画墓研究》
郑岩，文物出版社，2002 年。

《中古中国与外来文明》
荣新江，北京三联书店，2001 年 12 月。

《中国祆教艺术史研究》
姜伯勤，三联书店 2004 年 4 月。

《摩尼教艺术和书法》
克里姆凯特 (H. J. Klimkeit) 1982 年。林悟殊中文译本《古代摩尼教艺术》，台北，淑馨出版社，1995 年。

《汉唐之间的宗教艺术与考古》
巫鸿主编，文物出版社，2000 年。

《论汉代艺术中的西王母图像》
李凇，湖南教育出版社， 2000 年。

《心印》
方闻著，李维琨译，上海书画出版社，1993 年。

《鉴画 研真》
薛永年，江西美术出版社。

《赵孟頫系年》、《董其昌系年》
任道斌。

《六朝画家史料》
陈传席，文物出版社，1990 年。

《宋辽金画家史料》
陈高华，文物出版社，1984 年。

《元代画家史料汇编》
陈高华，1990 年。

《明代院体浙派史料》
穆益勤，上海人民美术出版社 1985 年。
《明代宫廷与浙派绘画选集》，
文物出版社，1984 年。

《中国美术社团漫录》
许志浩，上海书画出版社，1994 年。

《中国美术期刊过眼录(1911–1949)》
许志浩，上海书画出版社，1992 年。

《画家与画史》
万青力，中国美术学院出版社，1997 年。

《新中国美术史》
邹跃进，湖南美术出版社，2002 年 11 月。

《新中国美术图史 1966–1976》
陈履生，中国青年出版社，2000 年 10 月。

《中国现代艺术史》
吕澎、易丹，湖南美术出版社。

后 记

现代艺术史学者的一个重要工作是能够引导读者、观众从人文学科的角度去理解和接受中国的传统艺术，通过视觉形象求证、照察民族的文化心灵。范景中先生说：

> 我理想中的美术史与越来越制度化、经济化和时尚化的学术工业式的美术史截然相反，我认为，它应是专业的学术（Wissenschaft）和普及的教化（Bildung）的结合，博物馆的活动和大学的教学的结合，鉴赏家（Kunstkenner）的实践和美术史家（Kunsthistoriker）的探索的结合；它不仅体现知识的整体性，而且也体现人性的整体性。这就是我所设想的美术史的形状……
>
> ——《美术史的形状》序言

这个想法对于本书的编写起了很大的影响。工业化的“现代”学术让我们习惯了碎片式的观看，对传统文化也习惯了碎片式的理解和接受，这恰恰就是时代给予我们的压力。

潘诺夫斯基说：科学的目标大致在于精通，人文学科的目的则是求得理解。但是，精通不易，理解更难。我们在文化的整体感和具体历史细节之间随时会感受到的巨大的矛盾和张力。任何一种文化都不可能从整体上用“科学”的方法、定量分析的方法来进行描绘，把握文化整体还要依赖人的感悟、想象和直觉。以直觉为基础的文化整体感会培养我们的灵敏的气质。但有时候，令人难堪的是：这种直觉往往会是错的。一个微不足道的细节有可能会推翻我们所有的假设、所有的想象。事实上，本书始终贯穿了这样一种矛盾。

每一件从历史长河中幸存下来的珍品都裹挟了无限丰富的信息，它们有自己的生命，自己的故事，在急切地向我们倾诉。而我们要做的就是首先要学会听懂它们的“语言”，看懂它们的“表情”。理解艺术，我们至少需要两个环节：既要对视觉上的形式、风格传承有真切的感受，也要对作者的动机、意图和他那个时代的风习好尚有基本的了解，只有这样，我们的审美感受才能从单纯的个人体验中超越出来，在厚重的历史感中得到升华。

哈斯克尔（Francis Haskell，1928－2000）在《历史及其图像》序言中说：

通常情况是，那种看上去自然而然、直截了当的视觉手段只不过是用来补充我们从书面文字中已经了解的东西而已。当然，还有许多文明除了留下一些能让人观看、感知、度量的东西之外，并没有什么文字记载传给后世……“观看”比“阅读”能更有效地帮助人们理解历史，但人们却又经常忘记大多数视觉证据留存下来的过程极不确定，因而具有潜在的误导性。此外，“观看”本身也只能通过复杂的阶段才能习得……这门学问是艰难的，要通过经验一点一滴获益，这也是其乐趣所在。

这段话比较重要，在此一并奉献给读者。

此书为青年学子编写，其间多得夫人石娴女士襄集，此处向她表示谢意。

笔者才疏学浅、孤陋寡闻，文中舛错讹谬之处尚望专家学者见谅。

孔令伟　2005年1月

[General Information]
书名=中国美术简史
作者=孔令伟编著
页数=175
SS号=11499251
DX号=
出版日期=2005年09月第1版
出版社=上海人民美术出版社